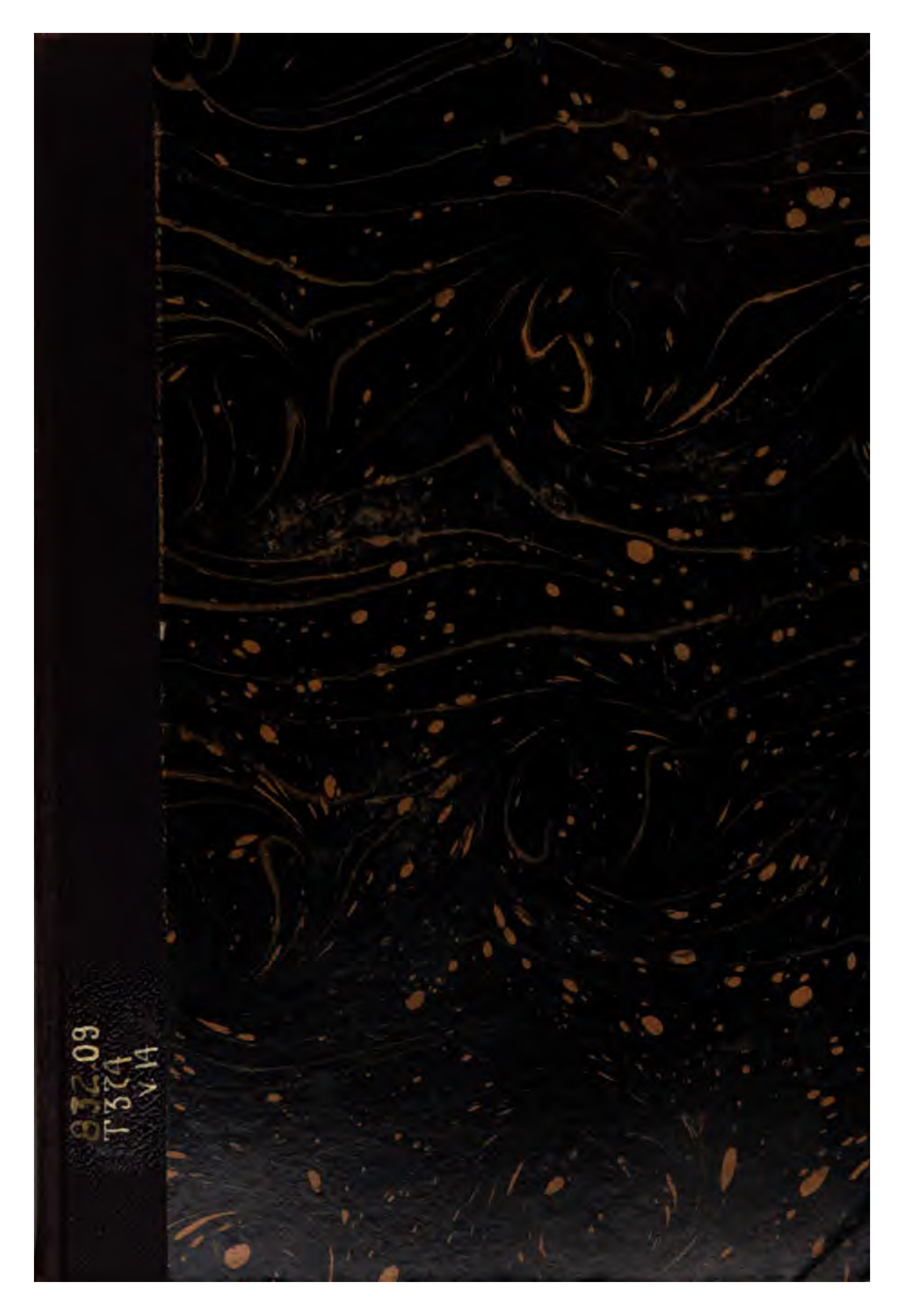




Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XIV.

Friedrich Düsel: Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1897.

Der dramatische Monolog

in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts

und in den

Dramen Lessings.

Von

Friedrich Düsel.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1897.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann

Professor in Bonn.

XIV.

Friedrich Düsel: Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.

Hamburg und Leipzig

Verlag von Leopold Voß.

1897.

Der dramatische Monolog

in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts

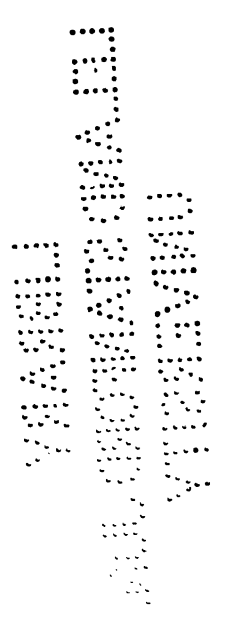
und in den

Dramen Lessings.

Von

Friedrich Düsel.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1897.



Dem Bruder meiner Mutter

Herrn

Dr. Anton Krüger

in Moskau

Sororum filiis idem apud avunculum
qui apud patrem honor.

Tacitus von den Germanen (c. 20).

Inhalt.

	Seite
Vorwort	IX
Einleitung	XI
Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts	1
Der Monolog in den Dramen Lessings:	
Lessings Jugenddramen	20
Lessings spätere Dramen	41
Anmerkungen	77



Vorwort.

Sporn und Zweck dieser Arbeit liegen in der unmittelbaren Gegenwart. Wer die Technik des realistischen Dramas unsrer Tage betrachtet, möchte versucht sein, das kecke Wort Zolas von den Versepen, sie würden über kurz oder lang ausgestorben sein wie die großen Tierformen der Urzeit, auch auf den dramatischen Monolog auszudehnen, — so abhold sind die Modernen dem Selbstgespräch auf der Bühne.

Unsre Klassiker hielten es anders. Ihnen war der Monolog ein innerlich berechtigtes und notwendiges poetisches Kunstmittel, mit dem sie eine ihrer schönsten und stärksten Wirkungen erzielten.

Woher die Wandlung kommt, ist bald gesagt: die moderne Monologfeindlichkeit ist eine Gefolgserscheinung des neuzeitlichen Naturalismus, der das Leben auf der Bühne möglichst getreu nach dem der Wirklichkeit gestalten möchte.

Aber damit ist wenig gewonnen. Eine Fülle weiterer Fragen schießt auf: was versagt sich das moderne Drama durch seinen Verzicht auf den Monolog? was gewinnt es dadurch? wie ersetzt es den Ausfall? wie wirkt der Monologmangel auf die Entfaltung und Darstellung der Charaktere, wie auf den Bau der Handlung, wie auf die Scenenfügung? wie verhält sich die künstlerische Illusionsforderung des Theaters dazu? u. s. w.

Eine summarische Beantwortung aller dieser Fragen, sieht man bald ein, rein „aus der Tiefe des Gemüts" ist unmöglich. Wer sie trotzdem so versucht, verdammt sich selbst zur Oberflächlichkeit und bleibt Feuilletonist*).

Die schöpferische Dichtung hat das Recht, sich ohne langes Besinnen neue Formen zu schaffen, wenn sie glaubt, die alten

*) Man sehe nur Alfred Kempner „Die Technik des modernen Dramas". Vossische Zeitung. Sonntagsbeil. Nr. 307 1891.

taugten oder genügten ihr nicht mehr; aber die Forschung und Kritik spüre dann erst recht auch den früheren und überkommenen nach, trachte Altes und Neues aus einander zu verstehen, aus einander zu erklären, an einander zu messen. Und was bei den großen Dramatikern unsrer litterarischen Blütezeit so fest und unveräußerlich zu dem innersten Erbgut ihrer poetischen Kunst und Wirkung gehört, sollte eine eingehende, umfangreichere Untersuchung wohl werth sein.

Ich möchte deshalb die Geschichte des Monologs in dem neuern Drama der Deutschen darstellen und seine Entwicklung über die Hauptstationen, wie sie durch die Werke eines Lessing, Goethe, Schiller und Heinrich von Kleist bezeichnet sind, kritisch verfolgen. Hier gebe ich zunächst die Grundlage des Ganzen: die theoretischen Anschauungen über den dramatischen Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts, und daran angeschlossen den ersten Theil meiner eigentlichen Untersuchung: die Behandlung des Monologs in den Dramen Lessings.

Einleitung.

Die Umwandlung, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit unserm heimischen Drama vorging, war keine Reform, sondern eine Revolution. Gottsched, der in dem Volksdrama der deutschen Bühne nur die ekeln Niederschläge hoffnungsloser Entartung, nirgends aber mehr fruchtversprechende Keime einer gesunden Entwicklung sah, brach mit der Vergangenheit, löste das Theater von der heimischen Überlieferung und stellte das Kunstdrama des französischen Klassizismus auch bei uns als Muster und Leitbild auf.

Nachahmung setzt immer bei den Äußerlichkeiten ein. Kein Wunder also, daß vornehmlich Bau und Technik des modernen deutschen Dramas, das nun anhob, französischen Zuschnitt suchte. Die normierende Poetik der Franzosen galt als bindende Vorschrift gerade so gut in Deutschland wie in ihrer Heimat; und wer ein Kunstmittel der dramatischen Technik des vorigen Jahrhunderts behandeln will, darf den Zusammenhang mit ihr nicht außer Acht lassen. Denn auch Lessing, der doch zum schließlichen Überwinder der fremden Abhängigkeit ausersehen war, hat ihr seinen Zoll entrichtet und ist in seinem dramatischen Werden und Wachsen ohne vorherige Musterung der herrschenden Theorien seiner Zeit nicht richtig zu erfassen.

Deshalb gehe hier der Darstellung seiner Monologbehandlung eine Übersicht über die Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts voraus, soweit sie für die Auffassung des dramatischen Selbstgesprächs Einschlägiges bietet und für Lessings wie für die Übung unsers spätern Dramas in Betracht kommen kann.

Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Poetik der Renaissance [1]), abgesehen davon, daß sie eher dem Epos als dem Drama die Krone der Dichtkunst zuzuerkennen geneigt ist, bewegt sich, wo von diesem die Rede ist, fast nur in den allgemeinen Aristotelischen Definitionen von Zweck und Wirkung der Tragödie, falls sie nicht etwa gar an prosodischen, metrischen und rhetorischen Bemerkungen über die äußere Form ihr Genüge findet. Auch auf die intimeren, technischen Schwierigkeiten der Dramatik näher einzugehen, verschmäht sie so gut wie ganz. Über Akteinteilung und Scenenfolge, über Charakteristik und Sprache, über Dialog und Monolog hören wir wenig oder gar nichts.

Erst die Franzosen des 17. Jahrhunderts wenden bei lebhafter werdender Teilnahme für die dramatische Poesie auch den technischen Kunstgriffen der Komposition und Darstellung ihre Aufmersamkeit zu, und unter ihnen ist es vornehmlich Hédelin, der Abt von Aubignac, der sich näher und ausführlicher mit den dramaturgischen Kunstmitteln beschäftigt. Zwar ist er ein armseliger Pedant von geringer Urteilskraft, aber gerade sein Mangel an geistiger Selbständigkeit macht ihn zu einem getreuen, zuverlässigen Spiegelbild der herrschenden dramatischen Anschauung und Übung seiner Zeit. Er ist der um ein Jahrhundert vorweggenommene Gottsched der Franzosen: für alles Hervorragende und Außergewöhnliche in der zeitgenössischen Dichtung, für einen Corneille z. B., seinen „undankbaren Zögling", hat er weder Gerechtigkeit noch Verständnis; aber da er ein bühnenkundiger Beobachter und fleißiger Sammler ist, der auch die Überlieferung seiner kritischen Vorgänger, eines Jules Scaliger und eines Mesnardière, nicht vernachlässigt, so darf man ihn wohl als ästhetischen Durchschnittsvertreter seiner Zeit sprechen lassen. Zudem giebt sein Ansehen und Einfluß dem des Leipziger Diktators kaum nach; auch außerhalb Frankreichs wird er bewundernd angerufen [2]): noch Joh. El. Schlegel will ihn „in der Regeln der Schaubühne für

einen Aristoteles gelten lassen" [3]) und mehr als einmal erwähnt ihn rühmend selbst Lessing [4]).

Hédelins „Pratique du Theatre" (Paris 1657), eine Urahne der Freytagschen „Technik des Dramas", verbreitet sich zum ersten Male ausführlicher über die einzelnen dramatischen Kunstmittel und behandelt in umfangreichen Kapiteln die Theorie des Monologs (Tome premier. Chap. VIII: Des Monologues ou Discours d'un seul Personnage) und des ihm verwandten Aparte (Chap. IX: Des A-parte, autrement, des Discours faits comme en soi-même en la présence d'autrui).

Natürlich ist dieser phantasiefeindliche, regelgläubige Kunstrichter nichts weniger als ein begeisterter Verteidiger des Monologs. Zwar räumt er die Annehmlichkeit und Bequemlichkeit, die die monologische „Explikation" geheimer Pläne und Gefühle für Dichter wie Zuschauer habe, willig ein, aber auch ihn, den Zeitgenossen des Descartes, leitet schon die Rücksicht auf den Grundsatz der „vraisemblance", der nun in dem Streit über Monolog und Aparte länger als ein Jahrhundert [5]) das entscheidende Schlagwort bleibt. „Je dirai seulement ce que j'estime qu'il faut conserver pour faire un Monologue avec vraisemblance" lautet sein Programm. Aufs entschiedenste verwirft er daher, gerade wie den unorganischen Prolog der Alten, „ce mauvais artifice", „ce secours étranger" [6]), alle ad spectatores gehaltenen Monologe, die aus der Handlung herausfallen und den alleinigen Zweck haben, den Zuschauer zu unterrichten und ihm für das Verständnis notwendige Dinge zu sagen, die im lebendigen Dialog vorzuführen der Dichter zu plump ist. Er verlangt vielmehr ihre organische Verquickung mit der eigentlichen dramatischen Handlung: in ihr selbst müsse ein einleuchtender Anlaß für die monologische Auslassung gesucht werden, aus ihr selbst müsse der Monolog herauswachsen. Diese verständige Forderung bleibt sein ceterum censeo; wiederholt kommt er in seinen mehr als weitschweifigen Auseinandersetzungen darauf zurück. Sie ist aber auch der einzige wirklich künstlerische Grund, den er — doch nur gegen eine Art von Monologen — geltend zu machen weiß; alles andre, was er über Monologtechnik vorbringt, ist inhaltlos oder banausisch. Zu erwähnen wäre höchstens noch seine gleichfalls von der raison de vraisemblance eingegebene Verurteilung gewisser Lagen und Zeitverhältnisse, die einen Monolog besonders lächerlich

erscheinen ließen, wie wenn sich etwa ein siegreicher Feldherr nach der eben erfolgten Eroberung einer Stadt plötzlich allein auf einem großen Platze fände und hier nun einen langen Monolog halte, oder wenn sich ein Liebhaber, der eben von einer seiner „Maitresse" drohenden schweren Gefahr vernommen habe, darin gefiele, sich monologisch sein Unglück vorzuklagen, anstatt ihr schnurstracks zu Hülfe zu eilen. Nur ganz flüchtig gestreift wird zuguterletzt als Mittel zur Vermeidung des Monologs die Einführung von Vertrauten [7]), deren Ohre die intimen Geständnisse anvertraut werden könnten. „En un mot par tout il se faut laisser conduire", schließt Hédelin sein Kapitel über den Monolog, „à la Vraisemblance comme à la seule lumière du Theatre".

Aus dem gleichen Gesichtspunkt der „Wahrscheinlichkeit" beurteilt Hédelin auch das Aparte. Und zwar in allem wesentlichen getreu nach dem Vorgange von Jules de la Mesnardière, der diesen technischen Ausdruck für alle aus dem korrespondierenden Dialog herausfallenden, nicht dem Partner geltenden Zwischen- und Seitenbemerkungen erfunden und in seiner Poetik (1640 Cap. IX) zuerst in Umlauf gesetzt hatte. Wie schon Scaliger (Poetik 1561 Lib. I Cap. 21) [8]) halten auch Mesnardière — dieser trotz seines ausgesprochenen Wohlwollens für die Oper — und Hédelin die Aparte für „ridicules". Die Bühne der Alten, namentlich die der Griechen, sagt Hédelin, enthielt sich der Seitenbemerkungen so gut wie ganz, erst den Modernen, die ja stets mehr die Fehler als die Vorzüge der Antike nachgeahmt hätten, seien die Aparte zur Gewohnheit geworden [9]). Alles aber, was er nun gegen diese Theaterlicenz vorbringt, ist so verzwickt und spitzfindig, daß es einem schwer wird, dabei an eine künstlerische Überzeugung zu glauben. Derselbe Kunstrichter, der gewisse Monologe verurteilt, weil sie sich nicht organisch in die Handlung einfügten, deutet hier nirgends auch nur mit einem einzigen Worte an, daß gleicherweise das Aparte fehlerhaft sei, weil es ganz die Rücksicht auf die lebendige Zusammenwirkung des Spiels außer Acht lasse und dem Zuschauer, an den statt des Mitspielenden es sich wende, die Einheit seiner künstlerischen Täuschung zerstöre. An Stelle dieses einzig richtigen, weil inneren und künstlerischen Grundes führt Hédelin eine ganze Reihe äußerlicher ins Feld, von denen der zweite immer noch hinfälliger ist als der vorausgehende. Unerhört widersinnig erscheint es ihm namentlich, daß

das Aparte verlange, von den Zuschauern vernommen und verstanden zu werden, während es die Mitspieler, die doch dem seitab Sprechenden viel näher wären, überhören sollten; unleidlicher noch, daß der zum Schweigen verurteilte Partner, um den Schein zu erwecken, als höre er nichts, alle möglichen Grimassen schneiden müsse, bis der andre sein Aparte beendet habe. Unter den Mitteln und Mittelchen, die empfohlen werden, das Aparte, wenn nicht „wahrscheinlich", so doch erträglich zu machen, verdienen nur die Forderung der Kürze und die des rechten Zeitpunkts einer Erwähnung. Notwendig aber werde das Aparte, heißt es zu Schluß und das ist vielleicht das principiell wichtigste in dem ganzen Kapitel, wenn die eine von zwei auf der Bühne anwesenden Personen auf längere Zeit durch eine stillschweigende Beschäftigung in Anspruch genommen werde, wie z. B. der Geizige durch sein Geldzählen. Denn, verkündigt der Kunstrichter des 17. Jahrhunderts, für das Theater giebt es keinen ärgeren Verstoß, als Schweigen auf der Bühne: il faut toûjours qu'il y ait quelqu'un qui parle. Die Vernachlässigung dieser Regel sei eine grobe Geschmacklosigkeit, attendu que le silence ne doit point avoir de part au Theatre que dans les intervalles des Actes [10]).

Die Poetik der folgenden Jahrzehnte führt die Beurteilung des Monologs über die Hédelinschen Erörterungen nicht hinaus. Wo sie sich einmal von den philosophischen Höhen der großen Principienfragen herabläßt, versandet sie gleich in dem Flachland formaler Äußerlichkeiten oder giebt Regeln und Vorschriften plumper Handwerksmäßigkeit. Auch die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts bringt für die Theorie technisch-dramatischer Einzelheiten noch keinen Fortschritt. Erst das 18. Jahrhundert selbst mit seiner immer lebhafter werdenden dramaturgischen Kritik dehnt seine ästhetischen Erörterungen wieder auf die technischen Kunstmittel des Dramas aus.

Gottsched, der sich uns hier mit seiner Theorie zuerst aufdrängt, gesellt sich natürlich noch zu den Alten. Noch einmal begegnet uns bei ihm das französische Schlagwort von der „vraisemblance". Er, der auch in seiner Anschauung über das Drama die ihm angeborne Phantasiefeindlichkeit nicht verleugnen konnte, reicht in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst" (1730), in welchem „gezeiget wird, daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe", der „Pratique" Hédelins un-

mittelbar die Hand. Kein Wunder, daß diese Geistesverwandten sich fanden: als pedantischer Vertreter der Regel mußte der Abt von Aubignac ganz der Mann nach dem Herzen Gottscheds sein. Und in der That verehrt er ihn denn auch neben Aristoteles als maßgebende Obrigkeit des Dramas [11]). Wie jenem sind auch ihm Scenen, in denen nur eine einzige Person spricht, also Monologe, durchaus gegen die Wahrscheinlichkeit; denn, sagt er ganz seinem platten Rationalismus gemäß, „kluge Leute pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind“ (Crit. Dichtk. S. 598). Auch für die innere Kunstwidrigkeit des Aparte findet er nur denselben äußerlichen Verdammungsgrund wie Hédelin: „Eben so übel steht es, wenn jemand vor sich auf der Schaubühne redet, doch so, daß der andre, der dabey steht, es nicht hören soll: gleichwohl aber so laut spricht, daß der ganze Schauplatz es verstehen kan. Was hier vor eine Wahrscheinlichkeit stecke, habe ich niemahls ergründen können. Es wäre denn, daß die anwesende Person auf eine so kurtze Zeit ihr Gehör verlohren hätte“ (ebd.)

Doch neben diesem alten aus dem vergangenen Jahrhundert überkommenen Gesichtspunkt der „vraisemblance“ kündigt sich auch in Gottscheds normierender Poetik schon ein neues Moment an, das nun hinfort eine noch wichtigere Rolle spielen sollte als zuvor der Grundsatz der Wahrscheinlichkeit und das fast nirgends fehlt, wo vom dramatischen Monolog die Rede ist. „Kluge Leute pflegen nicht laut zu reden“, heißt es an der bezeichneten Stelle, aber es wird hinzugefügt: „es wäre denn in besondern Affekten, und das zwar mit wenig Worten“.

Eine von innen zum unwiderstehlichen Ausbruch drängende Gemütsbewegung, daneben eine gewisse Kürze und gehaltene Beschränkung im rhetorischen Ausdruck, das sind die Hauptbedingungen, die von der Theorie des dramatischen Monologs im 18. Jahrhundert gestellt werden. Sind sie erfüllt, tritt man gerne, oft sogar begeistert für ihn ein.

Zwar die Schweizer, von denen man vielleicht zunächst einen Rückschlag gegen Gottscheds Monologfeindlichkeit hätte erwarten sollen, haben sich bei ihrem geringen Sinn und Verständnis für das Theater über die Theorie des Dramas so gut wie ausgeschwiegen, wie sie denn auf einzelne Dichtungsgattungen — die Fabel ausgenommen — überhaupt nicht näher eingegangen sind [12]). Für ihre Stellung zum dramatischen Monologe könnte

man höchstens aus ihrer Theorie des Wunderbaren und des Wahrscheinlichen einen ungefähren Schluß ziehen. Wenn Bodmer und Breitinger auch keineswegs geneigt waren, die Phantasie vollkommen selbstherrlich zu machen, ihr vielmehr überall Verstand und gesundes Urteil zum „Leitstern und Kompaß" setzten, so mochten sie als Schüler Addisons der „Einbildung" doch keineswegs ihr Recht verkümmern und in dem, was sie in ihrer Kunstsprache das „poetisch Wahrscheinliche" nannten, würde man heutzutage schwerlich mehr als die Forderung der künstlerischen Motivierung sehen. Diese im Verein mit ihrer Verteidigung des „Wunderbaren", d. h. des Neuen, Ungewohnten, Effektvollen nimmt für den Künstler ohne weiteres das Recht in Anspruch, „alle Effekte zum Ausdruck zu bringen, die sich innerlich motiviren lassen. Der Dichter soll sich nicht durch Pedanterie sein Recht rauben lassen, zu Gunsten poetischer Zwecke von der strengen Wahrheit abzuweichen" [13]). Die vollkommenste Verbindung des Wahrscheinlichen mit dem Wunderbaren zeigt nach der Schweizerischen Lehre die Aesopische Fabel: daß Tiere reden, ist wunderbar; wie sie reden, muß wahrscheinlich sein. Ganz ähnlich, mit denselben Schlagwörtern, darf man annehmen, würde auch die Berechtigung des dramatischen Monologes erklärt worden sein, und wenn man die Affektenlehre der Schweizer zur Hilfe nimmt, darf man auch wohl einen Schluß auf ihre Ansicht über die Behandlung des Monologes ziehen. Der Affekt werfe allen Zierrat und weit gesuchten Schmuck weg, sagt Breitinger (Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse 1740 S. 167), der wahre Ausdruck der Leidenschaft sei eine „Gabe der Natur" und erfolge besinnungslos und ohne Kunst. (Crit. Dichtkunst 1740 II, 356). Durch „spielenden Witz" oder „Unmaß und Verschwendung der Figuren" errege man im Affekte nur Mißtrauen und Ärger. „So trägt", urteilt Servaes [14]), „bei Breitinger im festen Anschluß an Longin und Quintilian in der Affektenlehre der Naturalismus vollständig den Sieg davon. Die Leidenschaft ist eine Ausnahmestimmung der menschlichen Seele, sie verlangt ihre eigene Darstellung und ihre eigene Beurteilung." Dem entsprechend würden auch die Züricher, hätten sie sich eingehender mit dem Drama und seinen Kunstmitteln beschäftigt, dem pathetischen Affektmonologe wohl das Wort geredet, aber auch eine mit der natürlichen Psychologie übereinstimmende Enthaltsamkeit

des Ausdrucks gefordert haben, die mehr mit hervorbrechender Gewalt und ruckweise einsetzender Stoßkraft als mit rhetorisch flutender Fülle, ebenem Schwung und buntem Bilderschmuck arbeitete.

Die ästhetische Losung „Ut pictura poësis“, der im Grunde auch die Schweizer folgten, war, von der Renaissance aus dem Altertum (Horaz, Simonides u. a.) wieder erweckt, zuerst in Frankreich zu vollem Ausdruck gekommen. Die „Naturnachahmer“ Du Bos (Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique 1719) und Batteux (Les beaux arts réduits à un même principe 1743) mit ihren ästhetischen Lehrgebäuden hatten sie vertreten. Ganz in den Fußstapfen dieses „raschen Kunstrichters“, den Lessing als langsamer Deutscher so ironisch überlegen herabsetzte [15]), wandelte Ramler [16]), der sich die Verbreitung der Batteux'schen Lehren in Deutschland förmlich zum Beruf gemacht hatte. Den innern Widerspruch, der aus Batteux' unkritischer Verquickung von Naturnachahmung und wählendem Geschmack entsteht, fühlte er nicht [17]). Auch er hebt die seelische Erregung des Redenden als Haupterfordernis eines dramatischen Monologes hervor: „Eine Person, die allein spricht“, sagt seine „Einleitung in die schönen Wissenschaften“ in dem Abschnitt über das dramatische Gespräch [18]), „macht einen Monologen [19]) oder ein Selbstgespräch.... Jedes Selbstgespräch muß kurtz seyn, die Ursache ist, weil es beynahe unnatürlich ist. Wenn es lang ist, muß die Person in einer heftigen Gemüthsbewegung seyn. Ein ruhiger Mensch begnügt sich zu dencken, zu überlegen; nur in der grösten Unruhe seines Gemüths bricht er in einen Laut aus, geht er mit großen Schritten, macht er Geberden, spricht er Worte.“

Man sieht: immer noch ein recht kühles Eintreten für den dramatischen Monolog. Der alte Grundsatz der „Naturnachahmung“ saß dem Batteux-Jünger noch zu tief in den Poren und machte auch hier noch die leise sich ankündigende Wärme gleich wieder erstarren. Doch nicht für lange mehr: schon Diderot tritt für den Monolog energischer und auch beredter ein. Er zuerst hatte den durchschlagenden Mut, dem leidigen „Ut pictura poësis erit“ sein „Ut pictura poësis non erit“ entgegenzusetzen [20]. „Innere Wahrheit, keine Convention“ war diesem „zweiten Aristoteles“, diesem „besten französischen Kunstrichter“, wie ihn der geistesverwandte Lessing bewundernd nennt, Feldgeschrei auch auf dramaturgischem Gebiet. Und subjektiv, ganz von innen kam ihm diese

künstlerische Überzeugung. In dem siebenten Kapitel seiner dem „Père de famille" angehängten Abhandlung „De la poésie dramatique" (1756)[21]) spricht der große Künstler der Konversation von seiner eigenen Gewohnheit, sich mit sich selbst zu unterhalten: „Vous savez que je suis habitué de longue main à l'art du soliloque. Si je quitte la société et que je rentre chez moi triste et chagrin, je me retire dans mon cabinet, et là je me questionne et je me demande: Qu'avez-vous?" 2c. Kein besseres Hilfsmittel für den jungen Dramatiker, ruft er aus, als dieses! „Ecouter les hommes, et s'entretenir avec soi: voilà les moyens de se former au dialogue." Im elften Kapitel macht er dann die Anwendung dieser persönlichen Erfahrung auf die Beurteilung des Monologs[22]). Keineswegs, führt er aus, könne er die von angesehenen Kritikern so oft wiederholte Forderung billigen, das Drama müsse die Entwicklung seiner innern Handlung vor dem Zuschauer verbergen. Im Gegenteil: er getraue sich sogar, ein Drama zu schreiben, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verraten würde und das gerade dadurch die allerstärkste Spannung erzwänge. Für den Zuschauer müsse alles von vorneherein klar sein. Er sei der Vertraute einer jeden Person; er wisse alles, was vorgeht und vorgegangen ist; ja, oft könne der Dramatiker gar nichts Besseres thun, als daß er gerade voraussagen lasse, was noch vorgehen soll. Verschweigungen könnten nie zu echten dramatischen Wirkungen Anlaß geben[23]). Das ganze Gedicht würde ein Durcheinander kleinlicher Kunstgriffe werden (un tissu de petites finesses), die in kurzen Überraschungen schnell verpufften. Ganz anders wirkten offene Enthüllung und vertrauliche Einweihung der Zuschauer: „Pourquoi certains monologues ont-ils de si grands effets? c'est qu'ils m'intruisent des desseins secrets d'un personnage; et que cette confidence me saisit à l'instant de crainte ou d'espérance." Verteidigt Diderot hier den Offenbarungs- und sogar den Expositionsmonolog, so stellt er im siebzehnten Kapitel (Du ton) die uns schon geläufige Forderung des Affektes für die monologisierende Person: „Il y a peu de règles générales dans l'art poétique. En voici cependant une à laquelle je ne sais point d'exception. C'est que le monologue est un moment de repos pour l'action, et de trouble pour le personnage[24]). Cela est vrai, même d'un monologue qui commence une pièce. Donc tranquille, il est

contre la nature selon laquelle l'homme ne se parle à lui-même que dans des instants de perplexité." Und endlich — damit auch hier dieser Affektforderung für den Monolog die Zwillingsvorschrift der Kürze nicht fehle — fügt der Encyklopädist hinzu: „Long, il pèche contre la nature de l'action dramatique qu'il suspend trop."

Die dramatischen Kunstlehren der Franzosen finden ihr Echo in Deutschland. Unabhängig von Diderot, vielmehr als folgsamer Nachbeter der französischen Classicistik, eines Du Bos, Brumoy und — was den Bau anbetrifft — namentlich Corneille's, denen er manches „mehr mit der Scheere als mit dem Kopfe" entwendet[25]), schrieb der junge Friedrich Nicolai für das erste Heft seiner „Bibliothek" die viel genannte und citierte „Abhandlung vom Trauerspiele[26])," eine Art Orientierung über seine leitenden dramaturgischen Grundsätze. Besondre Klarheit und Bestimmtheit kann man diesem Programme trotz oder gerade wegen seines eklektischen Verfahrens nicht nachrühmen: unter anderm ist es namentlich der unüberwundene Widerstreit zwischen dem alten Wahrscheinlichkeitsprincip und der neuen Forderung des Rührenden im Drama, was ihm das Concept verwirrt. Wahrscheinlich zwar solle die Handlung der Tragödie auf jeden Fall bleiben, meint er, vor allem aber müsse sie doch rührend sein. Wo beides auf einander pralle und sich gegenseitig den Weg versperre, habe allemal die Wahrscheinlichkeit zu weichen und das Rührende den Vortritt. So erscheint es ihm allerdings sehr natürlich, daß Jemand sein Inneres einem Vertrauten aufschließe, doch matt dürfe das Gespräch deshalb nicht werden, sonst „thut der Dichter besser, wenn er in einer Monologe den Klagenden, den Zornigen, den Unentschlossenen mit sich selbst sprechen läßt, wenn er alle Empfindungen in einer Brust entstehen und durch sich selbst bekämpfen läßt. Eine solche Vorstellung ist nicht gänzlich natürlich, aber sie ist auch nicht widernatürlich; es ist der Natur gar nicht zuwider, daß ein in Bewegung gebrachter Mensch mit sich selbst spricht, auch nicht, daß er laut spricht: es geschieht zwar nicht allezeit, daß er beständig laut und zugleich so redet, daß ihn jedermann verstehen kann; aber diese Vorstellung bewegt uns mehr, als ein kaltes Gespräch; sie setzt uns außer uns, wir sehen einen gerührten Menschen, und werden selbst gerührt; sollten wir uns wohl einfallen lassen, uns selbst darüber zu chikanieren, daß wir, dieser Rührung

zu gefallen, eine kleine fast unmerkliche Unwahrscheinlichkeit vergessen?" [27])

Das Hauptverdienst dieser Abhandlung ist der Anstoß, den sie zu dem sich nun entspinnenden lebhaften dramaturgischen Streitgefecht zwischen dem Verfasser und seinen Freunden Lessing und Mendelssohn gab.

Zunächst ergriff Mendelssohn die Gelegenheit, sich auch über dramaturgische Fragen in mehreren seiner nächsten Aufsätze auszusprechen, die die ersten Steine legen halfen zu der Straße, die endlich zur Hamburgischen Dramaturgie führte. In dem ersten, den „Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften" [28]), kommt er, freilich seiner ins Allgemeine fließenden Arbeitsweise entsprechend erst nach weitem moralphilosophischem Umschweif und auch dann nur im Vorübergehen, auf den dramatischen Monolog zu sprechen. Der Verfasser der Briefe und der Rhapsodie „Über die Empfindungen" sucht Veranlassung und Berechtigung zum Monolog überhaupt aus psychologischer Quelle abzuleiten, trifft mit seiner Erklärung aber eigentlich nur eine ganz bestimmte Art von Monologen. „So unveränderlich eine heroische Seele in ihren Gesinnungen ist," führt er aus [29]), „und so kurz und nachdrücklich sie diese ihre Gesinnungen zu erkennen giebt, wenn der Entschluß gefaßt ist; ebenso reich und unerschöpflich an Gedanken muß sie sich zeigen, wenn sie ihre Handlungen überlegt, und noch ungewiß ist, welchen Weg ihr die Tugend zu gehen befiehlt...... Die unentschlossene Seele schwankt wie von Wellen getrieben, von einer Seite zur andern, und reißet die Zuhörer allenthalben mit sich fort, bis sie endlich die Stimme der Tugend erkennt, die sie aus der Ungewißheit reißet. Sogleich sind alle Zweifel besiegt, alle Hindernisse überstiegen, der Entschluß stehet feste, und nichts vermag ihn nachher wieder wankend zu machen. — Aus dem Erhabenen von dieser letzten Art entspringen die Monologen in den Trauerspielen, die in den neueren Zeiten, da man den Chor abgeschafft hat, sehr in den Schwang gekommen sind. Die Monologe des Augusts in dem Trauerspiele Cinna (Akt V. Scene 3), der Rodogune in dem Trauerspiele dieses Namens (Akt III. Sc. 3), des Agamemnons in dem Trauerspiele Iphigenia (Akt IV. Sc. 3), des Cato beym Addison (Akt V. Sc. 1), des Aeneas in des Metastasio Oper Dido (Akt I. Sc. 19) sind Meisterstücke in ihrer Art. Jedoch werden sie alle von

der berühmten Monologe [30]) des Hamlet beym Shakespear in dem dritten Aufzuge (Sc. 2) übertroffen. ." Nach einem Übersetzungsversuch dieses schon damals Aufsehen und Bewunderung erregenden Monologs [31]) in Blankversen, die Lessing „vortrefflich" nannte [32]), läßt sich Mendelssohn dann auch über die sprachliche Behandlung solcher „erhabenen" Selbstgespräche aus: „Unter allen Gattungen vom Erhabenen", sagt er, „erfordert das Erhabene in den Leidenschaften, wenn die Seele jetzt von Schrecken, Reue, Zorn und Verzweiflung plötzlich betäubt wird, den allerungekünstelsten Ausdruck. Ein aufgebrachtes Gemüth ist einzig und allein mit seinem Affekte beschäfftiget, und jeder Begriff, der es davon entfernen will, ist ihm eine Marter. Die Seele arbeitet unter der Menge von Vorstellungen, die sie im Augenblicke eines heftigen Affekts übereilen; sie drängen sich alle zum Ausbruche, und da der Mund sie nicht alle zugleich aussprechen kann, so stockt er und vermag kaum dasjenige (Ges. Schriften: „die einzelnen Worte") zu sagen, was sich ihm am ersten darbietet" [33]). Zum Beweise dessen wird dann an das Vous des Grand-Prêtre im „Oedipe" erinnert, sowie an das Moi der Medea des Corneille.

Wie man sieht, sind die von Mendelssohn aufgeführten Selbstgespräche vorwiegend Konfliktmonologe, Monologe, in denen der Held, vor eine tragische Zwiewahl gestellt, um eine Entscheidung kämpft, sich zu einem Entschlusse durchzuringen sucht, wie das auch in der vorausgehenden Erklärung und Charakteristik ausgeführt wird. Mit Betonung dieses Momentes ist für die Monologbeurteilung ein neuer Gesichtspunkt erobert, und gerade der Konfliktmonolog ist es, der nun, zugleich mit der wachsenden Erkenntnis des wahrhaft Dramatischen und Tragischen, in den Erörterungen über dramatische Technik immer mehr in den Mittelpunkt rückt. Schon Batteux-Ramler [34]) hatte auf den auch von Mendelssohn nicht vergessenen Monolog in Racines „Iphigénie" hingewiesen, wo Agamemnon „bey sich selber gantz laut überlegt, ob er die Iphigenia opfern soll oder nicht. Hier ist gleichsam — sagt er — ein Gespräch zweyer Menschen in Einem. Der König und der Vater streiten um ihre Rechte. Der eine will aufopfern, der andere will nicht.". Dann war es hauptsächlich das Studium und die Nachahmung Shakespeares, wodurch für die Ausschöpfung schwieriger Lagen und innerer Seelenkämpfe die Einzelscene, der dramatische Monolog nachdrücklich empfohlen wurde.

Welche wichtige Rolle bei diesem größten aller Bühnendichter das dramatische Selbstgespräch spielt, hat Niemand schärfer erkannt und betont als sein genialer Bewunderer und Schüler Otto Ludwig. „Die Shakespearischen Helden," sagt er [35]), „haben alle etwas Isolirtes, wodurch sie sich wie stolz und vornehm von den anderen Figuren absondern. Ihre Selbstgespräche sind weit mannigfaltiger, lebendiger und dramatischer, als ihr Gespräch mit anderen, das sie dann, wenn sie allein sind, erst verarbeiten. So wie sie allein sind, bricht es los, was man in den Gesprächen mit den anderen nicht so deutlich sieht. Alle große Leidenschaft isolirt. Sie verbirgt sich der Umgebung und sucht die Einsamkeit, mit sich selbst zu streiten, sich zu bedauern, sich anzufeuern, mit sich zu beraten, sich schlecht zu machen, sich zu trösten, sich auszutoben." Shakespeare selbst hatte ja zudem in den großen Monolog, den er seinem Brutus vor dem entscheidenden Entschluß in den Mund legt, eine psychologische Beobachtung verwoben, die solchen ins Innere des Helden hinabtauchenden Selbstprüfungen und -beratungen das empfehlende Wort redete, und schon in Wielands Kreisen hatte diese Stelle vielfach Beachtung und Anklang gefunden. „Zwischen der Ausführung einer furchtbaren That und ihrer Empfängniß," heißt es bei Shakespeare, „ist die ganze Zwischenzeit wie ein Phantom oder ein schreckenvoller Traum; der Genius und die sterblichen Werkzeuge sind dann in Berathschlagung, und die innerliche Verfassung des Menschen gleicht einem Königreich, das von einer allgemeinen Empörung gähret [36])."

Selbst die französische Classizistik, so sehr sie sonst im abgezirkelten Bannkreis ihrer herkömmlich förmlichen und äußerlichen Tragik und der über sie waltenden bienséance befangen war, konnte sich diesem Neuen nicht ganz verschließen. Auch sie erkennt nun dem Monolog eigenes dramatisches Leben zu und lernt in ihm ein wertvolles Hilfsmittel tragischer Wirkung schätzen. Freilich in der Theorie mehr als in der Praxis. Noch immer findet die französiche Tragödie nicht die Freiheit, ihre Helden und Heldinnen von der schielenden Rücksicht auf das Publikum zu entbinden, noch immer stehen diesen, wie einst der Chor auf der antiken Bühne, l'Univers oder tous les humains als unsichtbare Horcher zur Seite, und auch ihre innersten Ergüsse sind nie ganz harmlos und unbefangen.

Um so bestimmter und eindringlicher tritt für den Monolog,

das intimste Offenbarungsmittel des Theaters, gerade auf der Höhe der Classizistik die französische Theorie ein. Marmontels „Poetique françoise“ (1763) giebt diesem Umschwung der Anschauung den umfassendsten und deutlichsten Ausdruck. Was er über das Wesen und die technische Behandlung des Monologs sagt, bleibt zwar durchaus an der Oberfläche; aber gerade durch diese Alltäglichkeit erhält es den Stempel des Allgemeingültigen. Was Hédelin für das 17., ist Marmontel für das 18. Jahrhundert: der Durchschnittspoetiker seiner Zeit, der registrierte, was zu registrieren war, und der mit seiner Poetik keinen andern Ehrgeiz verfolgte, als das Bild wiederzugeben, das sein beobachtender Verstand von der herrschenden Anschauung und Übung seiner litterarischen Zeitgenossen aufgefangen hatte.

Aber waren noch Hédelin überall die Hände gebunden durch die steife „raison de vraisemblance“ und stellte er seinen Ausführungen über den Monolog das resignierte Bekenntnis voran: „certes il n'est pas toûjours bien facile de le faire avec vraisemblance,“ so erklärt Marmontel, der auch zuerst den Satz vertritt, es gebe glückliche Freiheiten, die das Publikum dem Dichter heimlich zugestehe, wenn es dabei nur seine Vergnügung und Rührung finde [38]), gleich zu Anfang seines Monologabschnittes [39]): „il est tout naturel de se parler à soi-même.“ Freilich, führt er alsbald näher aus, nicht für alle Gemütsstimmungen gleich sehr. Am meisten bei lebhafter Erregung und bei sinnender Grübelei: „Il n'est personne,“ heißt es dann aber geradezu, „qui quelquefois ne se soit surpris se parlant à lui-même de ce qui l'affectoit ou l'occupoit sérieusement. Il est donc très-vraisemblable que l'avare à qui l'on vient d'enlever la cassete, fasse entendre ses cris et ses plaintes; que Caton, avant de se donner la mort, délibere à haute voix sur l'avenir qui l'attend; qu'Auguste qui vient de voir le moment où il doit être assassiné, se parle et se reproche tout le sang, qu'il a repandu. . . .“ Weniger hold als diesen ganz natürlichen Monologen der Leidenschaft und des Nachdenkens ist der französische Poetiker den lyrischen Stimmungsmonologen, in denen „sanfte und ruhige Reflexionen“ zum Ausdruck kommen [37]). Aber auch für sie weiß er Rat. „Il suffit pour cela,“ meint er, „que le Monologue porte le caractère de la rêverie, que la marche en soit vagabonde comme celle de l'imagination, et qu'il par-

coure légèrement la chaîne des idées qui se présentent à l'esprit, ou des sentiments qui s'élèvent dans l'âme." Diese natürliche, dem unregelmäßigen Herzschlag der wechselnden Empfindungen oder den Kreuz- und Quergängen der Phantasie Rechnung tragende Ungebundenheit in Gedankenfolge und Ausdruck wird dann weiter als wesentlichstes Erfordernis eines guten Monologes bezeichnet. „Mouvement" und „variété", also mit einem Wort: das bewegte Spiel der Gedanken ist es, was ihn zugleich natürlich und schön macht.

Hier zum ersten Mal begegnen wir also einer Forderung, die in Deutschland gleich darauf Lessings feinfühliger Kunstverstand in seinen Meisterdramen erfüllte, nachdem sie lange vor ihm schon Shakespeare mit dem sicheren Takte des unfehlbaren Dramatikers geübt hatte. „Les idées doivent être liées, mais par un fil imperceptible", verlangt Marmontel. Denn je mehr die Empfindungen, die der Monolog ausdrückt, sich häufen und wirr durcheinander fahren, desto besser ahmt er die Unruhe, die Kämpfe, die Ebbe und Flut der Leidenschaften nach: desto wahrscheinlicher wird er. Niemals ist er natürlicher, als wenn er Heftigkeit und Hitze aufs äußerste treibt; nichts ist ihm unangemessener als gekünstelte Symmetrie. Wie ein feuriger Wirbelwind sollen die Affekte sich äußern, und die Bewegung der Seele soll sein wie die Wogen des Meeres, wenn wilde Stürme sie von Grund auf durchwühlen. Nur der barste Ungeschmack könnte es sich einfallen lassen, solch stürmisches Auf und Ab in die abgezirkelte Form etwa eines Rondeaus einzuschnüren, wie es Corneille in dem Monologe des Cid gethan habe. Allerdings: völlig willkürlich sei auch der Gedankengang des pathetischen Monologes nicht, auch die Leidenschaft habe ihre Disposition; aber daß sie ihre folge, dürfe man nicht merken [40]).

Wie Hédelin d'Aubignac in Gottsched, so findet Marmontel sein deutsches Abbild in dem Wiener Theatercensor und Bühnenpascha Joseph von Sonnenfels [41]), der in der Litteraturgeschichte hauptsächlich als der Verfasser der „Briefe über die Wienerische Schaubühne" (2 Teile, Wien 1768) [42]) lebt. Für den Aufschwung des Deutschen Theaters hat er in der österreichischen Hauptstadt viel gethan, aber erst zu einer Zeit, wo man nach der Seite des Freien und Volkstümlichen noch viel mehr hätte wirken können. Seine Kritik, so oft und gern sie auch Lessingschen Wind in die Segel nimmt, bewegt sich in Gottsched-Weißischem Fahrwasser.

Ganz wie der Leipziger setzt denn auch der Wiener „Großmogul“ in seinen „Briefen“ seiner Theorie des dramatischen Monologs zunächst und zu oberst die Wahrscheinlichkeit als Richter[43]). „In der That,“ fragt er aristokratisch überlegen, „wird man es glauben, daß ein Mensch in seiner eigenen Gesellschaft sich über das Dafür und Dawider seiner Unternehmung laut Rechenschaft geben, und fast möchte ich sagen, eine Disputation halten werde? Denn ich will nicht erst von Selbstgesprächen sagen, wo die auftrettende Person unterwegs auf der Straße sich selbst ihre Reise, und ihre Absicht und hundert andre Unschicklichkeiten vorsagt.“

So geht es weiter bei ihm; einer Art der Monologe redet jedoch auch er das Wort: überall sind sie unnatürlich und fehlerhaft, ausgenommen wenn „die Leidenschaft auf das Höchste gespannt, und das Herz gleichsam zu enge ist, den inneren Kampf in sich zu fassen.“ Und nun eignet er sich — abhängig oder nicht — für die Technik des Monologs ganz die Ausführungen und Vorschriften Marmontels an, nur daß sein Naturnachahmungsprincip in der Empfehlung kleiner dem Leben abgesehener Kunstgriffe noch einige Schritte weiter geht als das des Franzosen. „In solchen Augenblicken,“ heißt es bei ihm, „stößt der unruhvolle Mensch einzelne, unzusammenhängende Reden aus; er spricht nicht, er artikulirt gebrochene Töne, er ist unstätt, sitzt, steht, läuft hin und wieder, gebehrdet sich wunderbarlich. Das ist das Muster, die Regel der Monologe, für den Schriftsteller und Schauspieler[44]). Lange aneinander, wie Schlüsse gereihte Gespräche, ordentliche Berathschlagungen sehen einer Zubereitung zu einer Lesestunde oder der Wiederholung einer Rolle gleich, nicht einem Theile einer Handlung.... Die wahre Karakteristik, wenn ich so sagen darf, eines bewegten Gemüthes, des inneren Kampfes ist, daß man ausbricht, aber den Gedanken nur halb sagt, halb hinzudenkt. Daher das Unzusammenhängende, und gewissermaßen Düstre, welches an den Selbstgesprächen eine Schönheit ist. Der Zuschauer muß sich in die Lücke, die der Verfasser gelassen, die Ergänzung hineindenken.... Durch diese kleinen Betrachtungen bin ich auf zwo große Regeln der Monologen geführet worden: nämlich die rätselhafte Dunkelheit und das Wässerige zu fliehen.“ — Die Dunkelheit entspringe aus der Unterdrückung solcher Gedanken, die der Zuhörer aus dem Zusammenhang der augenblicklichen Empfindung der monologisierenden Person nicht ohne weiteres erraten könne. Die

Nachahmer der „brittischen Körnigkeit“ brüteten förmlich über einem unaufklärbaren Chaos von einzelnen Worten ohne Zusammenhang: „Da werden Ha! Mord! Himmel! Hölle! Tod! Verzweiflung! Furie! und andre solche Ingredienzien in einen Topf geworfen: misceatur et fiat monologue im englischen Geschmack, welche der Verfasser nicht verstehen wird.“ Aber nicht blos die übertriebene Schweigsamkeit, auch die allzugroße Geschwätzigkeit im Monolog habe ihre Gefahren. „Der Antipode der Dunkelheit,“ meint Sonnenfels, „ist das Wässerige der Selbstgespräche; wenn der Dichter dem Zuschauer gar nichts zutrauet; wenn er alles erkläret, alles hinzusetzet, was sich von selbst verstanden haben würde.“

Diesen Vorschriften für den dramatischen Monolog fügt der Wiener Theaterpraktiker einen dramaturgischen Wink hinzu, der den Monolog als technisches Hülfsmittel der Scenenverknüpfung betrifft. Der Monolog, bemerkt er, sei ein Kunstgriff, zu dem die Dramatiker wegen der Verbindung der Auftritte zuweilen ihre Zuflucht nehmen müßten. Da Sonnenfels einheitliche, ungebrochene Vorspiegelung der Wirklichkeit von der Bühne fordern zu dürfen meint, verwirft er diesen Kunstgriff als ein „kleines Bedürfnis des Dichters,“ das das Vergnügen der Täuschung aufhebe. Er verzeichnet solche Pausenfüllmonologe also eigentlich nur als ein vorhandenes Übel: „Nach dem angenommenen Gesetze, die Schaubühne nicht leer zu lassen, dienen die kleinen Monologen zwischen die Zusammenkunft zwoer Personen zu treten, die sich nach der Absicht des Dichters nicht sehen sollen[45].“

Diese Bemerkung hat für die Beurtheilung der Monologtechnik weit wichtigere und einschneidendere Bedeutung, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Sie wirft, bis in ihre letzte Konsequenz verfolgt, — wie wir sehen werden, besonders für die Jugenddramen Lessings — die schwierige Frage auf: wo ist der Monolog nur dramaturgisches Verlegenheitsmittel („difficulté vaincue“), wo notwendiges zum dramatischen Erfolg mitwirkendes Glied der Handlung, — wo Baustein, wo nur Mörtel? Wir werden bei der Besprechung der Lessingschen Schauspiele näher darauf zurückkommen; hier sei nur noch nachgeholt, daß schon Gottsched in der von den Franzosen erlernten Scenenverknüpfung eine Verführung zum Monolog gespürt zu haben scheint. In seiner „Critischen Dichtkunst“ (1730) heißt es[46]: „Schlüßlich muß ich erinnern, daß die Auftritte oder Scenen in einer Handlung alle-

zeit mit einander verbunden seyn müssen: damit die Bühne nicht eher gantz ledig werde, bis die ganze Handlung aus ist. Es muß also aus der vorigen Scene immer eine Person da bleiben, wenn eine neue kommt, oder eine abgeht: damit die gantze Handlung einen Zusammenhang habe.... Wenn also jemand auftritt, muß er allezeit jemanden finden, mit dem er redet: und wenn jemand weggeht, muß er einen da lassen, der die Bühne füllet. Das heißt bei Boileau: Et les Scenes toujours l'une à l'autre liées" [47]).

Zur Vermeidung des Expositions- und Offenbarungsmonologes hatten Hédelin und andre französische Kunstlehrer die Einführung von Vertrauten vorgeschlagen. In Deutschland wollte man von diesem Ersatzmittel wenig wissen. Zwar Gottsched [48]) macht der französischen Regel wie immer auch diesmal noch sein wohlgeneigtes Kompliment, aber schon Ramler, trotz seiner Batteux-Jüngerschaft, lehnt sie als „frostig" und „unschicklich" ganz offen ab [49]), und Sonnenfels [50]) als energischer Vorkämpfer der „neueren Komödie", in der sich die Charaktere der Hauptpersonen entwickeln, müßten, erklärt sogar: „Wir haben auch gegen die wechselweisen Vertraulichkeiten der Bedienten und Zofen keine Nachsicht mehr".

Hörten wir eben in Sonnenfels den gewiegten Theaterpraktiker sprechen, so vernehmen wir in Joh. Jac. Engel, der in seinem großen Aufsatz „Über Handlung, Gespräch und Erzehlung" [51]) ziemlich ausführlich auch auf den dramatischen Monolog eingeht, den psychologisch ergründenden Philosophen, der Theaterkenner und Bühnenautorität erst später werden sollte. Aber als er seine Abhandlung schrieb (1774), waren doch die ersten drei bedeutenden Dramen Lessings schon erschienen, und wenn er bei seiner Erörterung des dramatischen Monologes auch nirgends unmittelbar auf sie zurückgreift, so ist doch eine Einwirkung der inzwischen so veränderten dramatischen Luft Deutschlands auf seine Anschauung nicht mehr zu verkennen. Seine Untersuchung schlägt denn auch gewissermaßen die Brücke zu jenem ersten unserer Klassiker, der dramatische Theorie und Praxis in gleicher Vollendung verbinden und ein für alle Mal mit seinem Beispiel neben dem Ruder der ausübenden Kunst auch Steuer und Kompaß der pfadweisenden und nachprüfenden Kritik für die Hand der großen Dichter selbst erobern sollte.

Engels Abhandlung faßt hauptsächlich das Verhältnis des Monologes zur dramatischen Handlung des Stückes ins

Auge und spricht sich darüber folgendermaßen aus[52]): „Man erlaube mir einen Vorwurf zu erwähnen, den man zuweilen den Monologen viel zu allgemein gemacht hat, als wenn sie die Handlung aufhielten. Freylich, wenn sie zu weiter nichts dienen, als in einem übel verbundenen Plan die leeren Zwischenräume zu füllen; wenn sie gleichsam nur die Brücken sind, die dem Schriftsteller von der einen Scene zur andern hinüberhelfen; so ist dieser Vorwurf sehr richtig. Aber es giebt ja Beispiele genug von bessern Monologen, die in dem Gemüthszustande der Handelnden, und eben dadurch in der ganzen Handlung selbst, eine wichtige Veränderung bewirken. Unser philosophischer und überhaupt jeder räsonnirender Monolog kann beides sein, bloße Verbindungs-, oder wirkliche, zum Erfolge mitwirkende Scene. Wird das Räsonnement blos bey Gelegenheit des vorhergehenden Auftrittes von der zurückbleibenden müßigen Person geführt, so ist der Monolog Episode; — ob eine zulässige? das hängt von Beantwortung der Fragen ab: ob wirklich die Person selbst, und dann, ob der interessirte Zuschauer jetzt die Geduld und die Zeit haben, jene, das Räsonnement zu führen, dieser, es anzuhören? Ist aber der Person an dem Ausschlage des Räsonnements um der Folge willen gelegen; sind ihre nachherigen Schritte nun wirklich von denen verschieden, die sie ohne den Monolog würde gethan haben (Schriften: „wirklich anders, als sie ohne den Monolog würden gewesen sein“), oder geschehen sie wenigstens, wegen der veränderten Fassung der Seele, auf eine ganz andre Art, und ist diese andre Art von wirklichem Einfluß: so ist alsdann der Monolog ein nothwendiges untrennbares Glied in der Kette, ohne das kein Zusammenhang wäre, und das also nicht blos einem andern Gliede als Zierrath neben angehenkt worden. — Eben diese Anmerkung läßt sich auch auf die mehr pathetischen Monologen anwenden, worin eine Person nur ihrem Herzen Luft zu machen, und alle die Empfindungen auszuströmen sucht, die durch Veranlassung der vorhergehenden Situation in ihr rege geworden. Wenn weiter nichts dabey herauskömmt, als daß sie das Herz erledigen, so sind freylich diese affektvollen Auftritte wieder nichts als episodische Auswüchse, die indessen an ihrer rechten Stelle sehr gut, und wenn nur die Imagination darin nicht zu wild, zu diffus (Schriften: „hochfahrend“), zu prächtig wird, nicht zu lyrisch von der jetzigen wirklichen Situation abschweift,

sehr schön seyn können. Gesetzt aber, daß der Grad der Leidenschaft durch diese Art von Befriedigung abnimmt; gesetzt, daß er durch die nähere Betrachtung des Gegenstandes während dem Reden anschwillt; gesetzt, daß irgend sonst eine Veränderung dadurch zu Stande kommt, die andre Entschlüsse, eine andere Art des Verfahrens zur Folge hat: so gehört wiederum der Monolog als ein wesentliches Glied in die Reihe... Die am meisten episodischen Monologen sind zugleich die unnatürlichsten und uninteressantesten: die, wo die Person sich selbst eine Erzehlung oder eine Beschreibung vorsagt, blos aus Gefälligkeit gegen den zu ungeschickten oder zu bequemen Dichter, dem sie die Mühe einer bessern Exposition dadurch ersparen will."

Engel verwirft also eigentlich nur die plumpen, lediglich aus dem technischen Ungeschick des Dramatikers entsprießenden Klammermonologe, die keinen weiteren Zweck haben, als die vorausgehende und die nachfolgende Dialogscene zu verbinden, für Handlung und Charaktere des Stückes aber nicht das Geringste zu bedeuten haben. Damit sind jedoch keineswegs die Episodenmonologe überhaupt verdammt. Falls sie sich nur nicht in allzu lyrischer Üppigkeit und Weitschweifigkeit entfalten, läßt Engel sie als schönen Schmuck des Dramas gerne gelten. Seine Hauptforderung jedoch lautet: auch der dramatische Monolog sei wirklich dramatisch, d. h. es geschehe etwas in ihm[53]). Am vollendetsten erscheinen ihm daher diejenigen Monologe, die als dienendes Glied zum Fortschritt der Handlung helfen oder zur Entwicklung der Charaktere mitwirken[54]).

Die Betonung dieses dramatischen Elementes im Monolog ist zugleich das Neue und Fördernde in Engels Abhandlung: dies hatte noch keiner seiner Vorgänger mit solcher Deutlichkeit und Bestimmtheit verlangt. Durch seine Theorie haben wir daher nun nicht bloß die äußere, sondern auch die innere Fühlung mit der Lehre und Übung unsers ersten großen Dramatikers gewonnen, dessen Monologpraxis uns näher beschäftigen soll: billig dürfen wir nun hinfort Lessing selbst das Wort auch über Wesen und Behandlung des dramatischen Monologes ertheilen[55]).

Der Monolog in den Dramen Lessings.

Lessings Jugenddramen.

Die Technik der Lessingschen Jugenddramen — vornehmlich also die der Lustspiele, denn von Tragödien haben wir bis zum Jahre 1758 nur Fragmente oder Entwürfe — steht, soviel „wichtige Kleinigkeiten" sie auch von der lebendigen Bühne in Leipzig gelernt haben mag[56]), durchaus unter dem Einfluß der französischen Schule.

Für die Verwendung und Behandlung des dramatischen Monologs aber kann von deren Vorschriften keine stärker in Betracht kommen als die Forderung von der Einheit des Ortes. Und sie war für den Schüler Regnards, Marivaux' und Destouches' unverbrüchliches Gesetz. Nirgends offenbart sich diese dramaturgische Unfreiheit krasser als in dem „Jungen Gelehrten": alles was in den drei Akten vorgeht, spielt sich in der Studierstube des Damis ab. Zwischen diesen vier Wänden, deren stille Thüre man sonst möglichst wenig zu rühren bemüht ist, herrscht ein ewiges Kommen und Gehen, wie in einer Accise, so eilig und bunt, daß sich der Dichter im Stücke selbst mit leiser Ironie mehrmals darüber lustig machen muß (II. 3; III. 2; III. 8). Aber auch in den andern Stücken der Lessingschen Jugend ist die Einheit des Ortes überall gewahrt, wenn statt des Studierzimmers später auch lieber und besser der Saal als „neutraler Schauplatz" gewählt wird.

Zu diesem Grundsatz der Ortseinheit gesellt sich in zweiter, gleichfalls von den Franzosen übernommen und nicht weniger bedeutsam für die dramaturgische Technik, wenn auch beim jungen Lessing nicht mehr so strenge befolgt wie der erste[57]).

> Que l'action marchant ou la Raison la guide,
> Ne se perde jamais, dans une Scene vuide

hatte Boileau vorgeschrieben und die deutsche Poetik seit Gottsched hatte ihm darin bewundernd Recht gegeben. „Es muß aus der vorigen Scene immer eine Person dableiben, wenn eine neue kommt oder eine abgeht", verlangte die Critische Dichtkunst[58]): „wenn also jemand auftritt, muß er allezeit jemanden finden, mit dem er redet: und wenn jemand weggeht, muß er einen dalassen, der die

Bühne füllet.“ Dies heißt mit andern Worten: es ist nicht erlaubt, den Weggang der letzten Person mit dem Auftritt der neuen zusammenfallen zu lassen, die Scene zu gleicher Zeit zu räumen und wieder zu füllen. Daß hier oft mit einem eingeschobenen Monologe die Weiche gestellt werden könne, war Gottsched noch nicht eingefallen. Aber schon Sonnenfels[59]) hatte richtig die Verführung zum Monologe erkannt und diesem „Kunstgriff der Dichter“ halb strafend, halb verzeihend auf die Finger geklopft. Auch Lessings Theorie bekennt sich mehrmals ausdrücklich zu der Boileauschen Regel. Mit schalkhafter Selbstverspottung deutet der Zwanzigjährige den Grundsatz an in dem Entwurf „Tarantula, eine Possenoper im neuesten italienischen Gusto oder Geschmack“ (1749), wo vor dem dritten Auftritt die Bühne auf einen Augenblick leer bleibt, bis Lominte und Lisette sie wieder füllen:

Lisette: So kommen sie doch fort (=herein)
Der Schauplatz bleibt ja ledig.
Lominte: Nu, nu, Lisette, gnädig.
Entläufft uns denn der Ort?

Ernster drückt sich Lessing in der Vorrede zu den „Vermischten Schriften des Hrn. Christlob Mylius“ aus (1754), indem er den Grundsatz, innerhalb eines Aufzugs die Bühne niemals leer zu lassen, als eine der ersten Voraussetzungen für ein „vollkommenes Stück“ bezeichnet, und noch im zehnten Abschnitt der „Hamburgischen Dramaturgie“ (2. Juni 1767) citiert er aus Voltaires Dissertation sur la tragédie „die große Kunst, die Auftritte unter einander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt“.

Es liegt auf der Hand, daß dieser ängstlich beobachtete Grundsatz der **liaison des scènes**, wo er auf eine noch unbeholfene schwerfällige Scenenarchitektur stieß, die Veranlassung zahlreicher **Füll-** oder **Brückenmonologe** werden mußte, die im Grunde kaum einen andern Zweck hatten, als den, zwischen zwei für den dramatischen Fortschritt wichtigen und nöthigen Dialogscenen die drohende Kluft der Bühnenleere zu schließen[60]). Denn die mächtige Handhabe, die auch aus dem stummen Spiel zu gewinnen ist, hatte sich der damaligen Dramatik noch nicht offenbart: **Schweigen auf der Bühne** galt als Armut, nicht als sparsame, feinberechnete Zweckmäßigkeit des Reichtums. Noch an der „Emilia Galotti“ (1772) kann man sehen, wie sorgsam der Dichter bemüht ist, die Sprache auf der Bühne nie auch nur auf einen Augen-

blick verstummen zu lassen. (S. Marinelli IV. 2 Schluß. Lachm.-Muncker II. 425.) Erst dem modernen Drama unserer Tage war es vorbehalten, auch in dem minutenlangen Schweigen auf offener Scene, in dem stummen Spiel allein mit Bewegungen und Geberden eine wichtige Hülfe für Charakteristik und dramatische Spannung zu entdecken und wirksam zu machen [61]). Was das Drama des Sturms und Drangs von ähnlichen Ansätzen hat, kommt über zaghafte Versuche nicht hinaus und des Leonorendichters keckes Unterfangen, ein bürgerliches Drama zu schreiben, in dem „in ganzen Scenen nicht ein Wort gesprochen werden sollte" (an Boie 13. Nov. 1773), ist eine einsame Schrulle, auf die nur der gottverlassene Bearbeiter des „Macbeth" und des „Sommernachttraums" verfallen konnte.

Der Monolog ist dramaturgischer Notbehelf einer noch unfertigen Technik: das ist der Satz, der sich einem bei der Beobachtung der Monologtechnik in den Lessingschen Jugenddramen zunächst und am augenfälligsten aufdrängt. Alle die zahlreichen Einzelepisoden, die der zurückbleibenden, nach dem Weggang der ersten neue Partner erwartenden Person zuerteilt werden, sind zum weitaus größten Teile reine Pausenfüllmonologe, deren Inhalt für die eigentliche dramatische Handlung wohl zu entbehren wäre, ohne daß eine merkliche Lücke dadurch entstünde. Will man eine recht deutliche Bestätigung dafür, so braucht man nur einmal die aus den vierziger und fünfziger Jahren erhaltenen dramatischen Entwürfe und Scenarien Lessings durchzugehen: sehr selten nur — ganz entgegengesetzt der Übung des Demetrius-Dichters — wird man darin eine Monologscene im Voraus angemerkt finden. Eigne Lockung, psychologischen oder pathetischen Reiz hatte ein dramatischer Monolog für den Dichter des „Damon" und des „Jungen Gelehrten" kaum; er war ihm Klammer und Krampe, Angel und Hespe, Fuge und Füllung, aber selten nur ein selbständig weiterführender Mauerstein oder gar ein für sich ausgestaltetes Bauglied, das wie Thurm und Erker seine eigne Formation hat, dem Ganzen zum belebenden Schmuck zu gereichen. Es ist, um solche monologischen Einschiebsel zu veranlassen, nicht einmal nötig, daß sich die weggehenden und die neu auftretenden Personen nach der Absicht des Dichters gegenseitig nicht sehen sollen, oder daß hinter der Scene eine Handlung vor sich geht, deren Zeitaufwand durch den auf der Bühne ge-

sprochenen Monolog markiert werden soll, — der junge Lessing hat vielmehr überhaupt die ausgesprochene Neigung, Weggang und Auftritt zeitlich zu trennen, offenbar der ungestörten Vortäuschung einer absichtslosen, wahllos hinrinnenden Wirklichkeit zu Liebe.

Nirgends wird der Monolog als bloßer dramaturgischer Behelf deutlicher erwiesen, als in dem Lustspiel „Die glückliche Erbin" (1755. — L.-M. III. 336—347). Hier ist das Selbstgespräch Araspes im ersten Akt (I. 3), das inhaltlich gar nichts Neues bietet und nur unwichtiges Gerede bringt, lediglich zu dem Zweck eingeschoben, eine Überleitung zu der nächsten Scene abzugeben und den Weggang Panurgs und Joachims (Ende des 2. Auftritts) nicht mit dem Erscheinen Lelios zusammenfallen zu lassen. Ein Blick auf die Skizze des Stückes, die wir unter der Überschrift „Die Clausel im Testamente" haben (L.-M. III. 332—336), erhebt diese Auslegung über allen Zweifel. Denn hier giebt das Scenar an:

Actus primus:

Sc. 1. Lisette. Pasquin.

Sc. 2. Araspe. Panurg. Joachim.

Sc. 3. Araspe. Lelio.

Die beiden ersten Scenen in der ausgeführten Gestalt des Lustspiels entsprechen diesen Vorschriften. Vor die dritte aber — Dialog zwischen Araspe und Lelio — wird ein Monolog Araspes eingefügt, um wie gesagt den abtretenden Personen nicht sogleich die neu auftretende (Lelio) wie eine Drahtpuppe nachschnellen zu lassen. Der bloße Entwurf machte den verpönten Zusammenstoß noch nicht so fühlbar, erst die Ausführung deckte ihn auf; und um ihn zu vermeiden, bot sich ohne weiteres das Aushülfemittel des episodischen Monologes dar.

Eine ähnliche, wenn auch nicht ganz so sichere Probe können wir an dem Dreiakter „Der Misogyn" (1748) machen, von dem wir eine frühere Bearbeitung „Der Misogyne" als „Lustspiel in einem Aufzuge" haben. (6. Teil der „Schrifften" 1755, S. 217 bis 288.) In der endgültigen Fassung setzt der zweite Akt mit einem Selbstgespräch Lelios ein, das eine Art Ankündigung, Einleitung und Motivierung der folgenden Dialogscene bringt. Die danach zuerst auftretende Person ist Laura, die mit ihrem Vorsatz, Lelio aufzusuchen und zu sprechen, auch den ersten Aufzug beschlossen hat. Sollte sie nun beim Beginn des zweiten Aufzugs

gleich schon wieder da sein? Es empfahl sich doch wohl, um der Wahrscheinlichkeit gerecht zu werden, ein Zwischenstück einzuschieben, das mit der von ihm in Anspruch genommenen Zeit ungefähr diejenige deckte, die für den Weg zu Lelio erforderlich war: dieses Zwischenstück ist der Monolog des Lelio, der den zweiten Akt eröffnet, aber kaum etwas enthält, das für die dramatische Entwicklung unentbehrlich wäre. Der ersten Bearbeitung des Stückes, in der allerdings Lauras Liebe zu Lelio überhaupt noch nicht so herausgearbeitet ist, fehlt der Monolog; erst die neue Akteinteilung hat ihn hervorgerufen. Sollte hier einmal ein neuer Aufzug eintreten, so war der Monolog Gebot dramaturgischer Wahrscheinlichkeitsliebe. Freilich, hätte Lessing schon 1748 mit der festen Vorstellung des Zwischenaktvorhangs gearbeitet, so wäre eine Dialogscene zwischen Lelio und der ihn suchenden Laura, die sich in der unmittelbar vorausgehenden Scene erst verabschiedet hatte, schon weniger unwahrscheinlich gewesen. Aber wir wissen nicht genau, wann zuerst im modernen Drama der Vorhang am Schlusse des Aktes fiel; gerade für die vierziger und fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bewegen wir uns auf des Zweifels Schneide. Auf der französischen Bühne scheint der Zwischenvorhang bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts etwas durchaus Ungewöhnliches gewesen zu sein: noch 1763 bezeichnet Marmontels Poetik das Fallen des Vorhangs hinter jedem Akte als einen Vorteil, der noch zu wünschen bleibe. In Deutschland, hat es den Anschein, war man der französischen Praxis in dieser Beziehung einmal voraus. Heinemann[62]) hat eine deutsche Übertragung der Marmontelschen Poetik aus dem Jahre 1766 entdeckt, deren von dem Übersetzer herrührende Zusätze bekunden, daß bei uns das Fallen des Vorhangs beim Aktschluß schon früher gebräuchlich war als in Frankreich. Zu der oben angeführten Bemerkung Marmontels fügt der Übersetzer (Prof. Schirach in Helmstedt) nämlich ausdrücklich hinzu: „Hingegen bei uns ist es gewöhnlich, den Vorhang bei dem Schlusse eines jeden Aufzugs niederfallen zu lassen.“ Wie lange das schon geschah, geht auch aus den weiteren Anmerkungen nicht deutlich hervor, wahrscheinlich bleibt es, daß der junge Lessing noch unter der französischen Überlieferung stand und für seinen „Misogyn“ mit dem Zwischenaktvorhang noch nicht rechnete. Doppelt aber mußte ihm dann darum zu thun sein, den Weg, den die suchende Laura nach ihrem Lelio zu gehen hat, auf

der Bühne durch einen Monolog des begehrten Liebhabers zu decken.

Diese beiden Fälle sind typisch. Hätten wir zu allen Jugendstücken Lessings Entwürfe, Scenare oder ursprüngliche Fassungen, wir würden noch viele seiner Monologe als solche nachträglichen dramaturgischen Verlegenheitsbehelfe nachweisen können. Aber auch die Technik der fertigen Dramen ist meist durchsichtig genug, um noch erkennen zu lassen, daß an vielen Stellen eben nichts anderes, als die Absicht, die für notwendig gehaltene Pause zwischen Abgang und Neuauftritt auszufüllen, den Monolog verschuldet hat. So, um nur noch einige Beispiele herauszuheben, besonders deutlich in dem Lustspiel „Damon" (1747) I. 3, wo das kurze monologische Intermezzo Lisettes, die sich überhaupt geberdet, als hätte sie die Fäden der Handlung ganz in ihrer Hand, allein dazu dient, eine Begegnung der beiden Nebenbuhler — Damons, der geht, und Leanders, der kommt — zu hintertreiben. Ähnlich werden in dem Lustspiel „Weiber sind Weiber" (1749), dessen Ausführung bis in den zweiten Akt reicht, dem nach Lisettes Abgang allein auf der Bühne bleibenden Segarin im letzten Auftritt des ersten Aktes nur deshalb noch einige — dem Inhalt nach ganz unwesentliche — monologische Schlußworte in den Mund gelegt, um ebener zu seinem Abgang vor Aktschluß hinüberzuleiten und um zu vermeiden, daß sein Weggang mit dem des Kammermädchens zusammenfalle. Monologstellen wie „Damon" I. 5; „Der junge Gelehrte" I. 1 Schluß; „Die alte Jungfer" I. 2/3; I 3/4; „Der Freigeist" III. 3; IV. 7 u. a. wären gleichfalls hier anzuführen.

Zu beachten ist noch bei fast allen diesen Selbstgesprächen, daß sie wenig oder gar nichts wirklich Intimes enthalten, dem man vor andern als den eignen Ohren nicht Worte leihen könnte; im Gegenteil: ihr Inhalt unterscheidet sich selten von dem, was im Wechselgespräche abgehandelt wird, und für Vertraute ist in diesen Stücken, die nach dem Vorbilde der Franzosen auch Zofe und Diener zu eingeweihten confidents der Herrschaft machen, so überreichlich gesorgt, daß es bei gutem Willen und größerem technischen Geschick leicht gewesen wäre, die meisten dieser Monolog durch Dialogscenen zu ersetzen.

Erkennen wir in diesen Füll- und Verbindungsmonologen eine Ungeschicklichkeit des Scenenbaues, so verrät uns eine andre

Art mit ihrem mehr epischen als dramatischen Charakter eine Schwäche der innern Komposition.

Wir verlangen nun einmal vom Drama — und schon die Etymologie des Wortes giebt uns darin Recht — daß sich alles, was es bringt, vor uns abspult, sich vor uns entwickelt. Aber es ist unmöglich, eine durch innern Faden verknüpfte Handlungsreihe, habe sie nun den äußern Schauplatz des öffentlichen Lebens oder den innern der Seele, vom Ei der Leda an zu beginnen: jedes Drama hat Voraussetzungen, die außerhalb der eigentlich vorgeführten Action liegen, die also, falls sie zum Verständnis nötig sind, nachträglich heraufgeholt und — den Ausdruck cum grano salis genommen — episch berichtet werden müssen. Das kann dialogisch und monologisch geschehen. Dies ist das raschere, bequemere und gröbere, jenes das langsamere, schwierigere und kunstvollere Mittel. Ibsen, der uns in seiner „Nora" die weit vor dem Beginn der dramatischen Handlung liegenden Konfliktkeime ganz allmählich erst im Verlaufe der Scenen und sehr mühsam aus einzelnen verstreuten Dialogbrocken herausschälen läßt, und das alte Fastnachtspiel, das seinen höflichen Expositor ludi vor die Rampe schickte, auf daß er in hübsch zusammenhängender Rede die wohlgeneigten Zuhörer mit der Vorgeschichte dessen, was agiret werden sollte, bekannt mache, sind die äußersten Gegenpole der Expositionstechnik[63]). Ein Mittelweg ist der Monolog. Er ist dramatisch, insofern er von einer Person gesprochen wird, die thätig an der Handlung des Stückes teilnimmt; er ist episch, insofern er Dinge mitteilt, die nicht vom Flusse der Handlung mit heraufgeführt werden, sondern von der geschäftigen Vorsehung des Dichters erst mit wohlbedächtiger Hand aus der Quelle selbst oder dem oberen Bette des Stromes herbeigeschöpft werden müssen. Man sollte meinen, eine solche schnell und klar unterrichtende Einzelrede wäre dem Publikum, das oft Mühe hat, dem Geschlinge der Handlung zu folgen, erwünscht und willkommen. Aber das Gegenteil ist der Fall: das Drama in seinem eigentlichsten Wesen ist eben die schroffste Verneinung des Monologs. „So sehr," erklärt Freytag[64]), „ist der Kampf und die Einwirkung des einen Menschen auf den andern Zweck des Dramas, daß jede Isolirung des Einzelnen einer gewissen Entschuldigung bedarf."

Noch eines, was mindestens ebenso entscheidend ist für die moderne Abneigung gegen diese Art von Monologen, kommt hinzu:

wir wollen, wenn wir vor der Bühne sitzen, ein Bild des Lebens, eine Illusion der Wirklichkeit haben, solche Monologe aber stören sie uns, denn sie sind, nach Scherers treffendem Ausdruck, „Fiktion", schroffste Verneinung der Wirklichkeitstreue. „Unter den Menschen, die die Gewohnheit haben, mit sich selbst zu sprechen," heißt es in Scherers Poetik[65]), „wird wohl Niemand im Selbstgespräch sich Dinge vorsagen, die er längst weiß... Die Personen reden hier also eigentlich zum Publikum, das aber doch nicht mitspielt. Alles Reden zum Publikum ist ein Stören der Illusion, wie schon in alter Zeit Aristoteles bestätigt. Voraussetzung des Dramas ist, daß die Leute, die da spielen, unter sich sind, und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann." Das Fiktive solcher Monologe also, erklärt er im Zusammenhang mit dieser Stelle an einem andern Orte[66]), besteht darin, daß der Monologisierende Dinge sagt, die die Zuhörer erfahren sollen, die er selbst aber jedenfalls schon längst weiß, und die er daher nicht im Selbstgespräche sich vorführen würde.

In den Jugenddramen Lessings sind solche fiktiven Monologe nicht gerade zahlreich. Es will scheinen, als hätten schon damals frühe Erkenntniskeime der „Hamburgischen Dramaturgie" und des „Laokoon" in ihm geschlummert, als wäre ihm schon damals die Ahnung aufgegangen, daß das Drama selbst die Handlung der Vergangenheit unmittelbar als lebendig bewegte Gegenwart vor Aug und Ohr zu bringen habe. Wäre ihm wirklich Plautus mit seiner bequemen Technik so maßgebendes Vorbild gewesen, wie man früher wohl behauptet hat, würde er sich auch des Plautinischen Expositionsmonologes, von dem er auch die Commedia dell' arte und die sächsische Komödie noch überreichlichen Gebrauch machen sah, öfter bedient haben[67]). Aber weit mehr als von den Lateinern lernte der „deutsche Molière" von den Franzosen: vor allem — obwohl er denselben Kunstgriff später Crebillon, dem Veteranen der französischen Tragödie, nicht gerade als Verdienst ausgelegt hat[68]) — die geschickte Verwendung der Vertrauten, bei deren Überzahl es nicht schwer fallen konnte, exponierende Aufklärungen für die Zuhörerschaft dialogisch zu geben. Die Vertraulichkeit der dienenden Geister, die Bedienten- und Zofenscene überhaupt, auch ein Requisit der französischen Bühne, kommt ihm hier vornehmlich zu Hilfe. Das beste Beispiel hierfür ist das Lustspiel „Die glückliche Erbin" (1755), wo zu Anfang Pasquin

und Lisette bei ihren Liebesplänkeleien zugleich ein großes Stück der Exposition auskramen müssen.

Ein richtiger fiktiver Expositionsmonolog findet sich eigentlich nur in dem Fragment „Vor diesen" (1756). Hier macht uns gleich in der ersten Scene Wilibald monologisch mit seinen Verhältnissen bekannt. Die Notizenfülle, die wir zu hören bekommen, wird nur ganz oberflächlich und ohne sonderliches Geschick in eine Klage über die schlechten Zeiten und einen Stoßseufzer an die gute alte eingekleidet, „da alle Richter noch Radamanthen und alle Mädchen Susannen waren". Dann folgt gar ein Bericht über den Ausfall eines Prozesses, mit dem sich das Stück weiter zu beschäftigen hat, rein zu Nutz und Frommen des Publikums. Sätze wie dieser „Ich soll heute mit meinem Advokaten zu ihm (dem Präsidenten) kommen" hören sich an, als säße der Zuhörer neben Wilibald auf der Bühne, wie ein guter Freund, mit dem man über Geschäftssachen verhandelt. Ähnlich exponiert der Graf in dem Entwurf „Die Großmütigen" (1754) I. 3. Aber hier ist doch der Bericht ad spectatores mit Gefühl und Empfindung durchsetzt, ja eigentlich überhaupt daraus hergeleitet. Indem der Graf Cölestinens ungekünsteltete Artigkeit und sanft reizendes Auge bewundert, entringt sich ihm unwillkürlich der Seufzer: „Ach, wenn sie es selbst wäre, die ich suchte!" und nun, einmal bei dem Innersten gerührt, was ihn bewegt, verrät er uns, daß er seine Tochter suche, und damit zugleich die expositionellen Voraussetzungen der nun anhebenden Handlung. Ebenso giebt sich ein Stück der Exposition in Gefühlsausbrüchen auch schon in dem „Freigeist" (1749). Adrast entlädt hier (I. 2) den in der vorausgehenden Scene angesammelten Zorn, indem er seine verzwickte Lage verwünscht, wobei dann erregtes Pathos des Augenblicks und episch kühler Vergangenheitsbericht geschickt mit einander verwebt werden: „Ein alter Freund meines verstorbenen Vaters trägt mir eine von seinen Töchtern an. Ich eile herbei und muß zu spät kommen, und muß die, welche auf den ersten Anblick mein ganzes Herz hatte, die, mit der ich allein glücklich leben konnte, schon versprochen finden!"

Wie hier mit dem Affekt, der vor der monologischen Auslassung eine gewisse Berechtigung verschafft, so wird an andern Stellen das Fiktive des Selbstgesprächs mit Elementen der Charakteristik vermischt. So z. B. in dem Fragment „Weiber sind

Weiber" (1749), wo sich zu Anfang des zweiten Aktes (II. 1) Labrax durch einen Monolog einführt, der anhebt: „Herr Seltarm hat mich zu sich rufen lassen," und dann die ganze Lebensgeschichte sowie die augenblicklichen bedrängten Verhältnisse des unsaubern Gesellen hererzählt. Doch all dieses ist keineswegs blos zur Unterrichtung des Publikums da, sondern dient zugleich zur Entfaltung des komischen Charakters, den Labrax vorstellt, und hilft die schmutzigen Helfershelferdienste motivieren, zu denen er sich in der nächsten Scene so bald versteht. So greift eins ins andre, deckt und hebt sich, aus Not und Bequemlichkeit wird dem jungen Genie eine Tugend und leise spüren wir schon die Klaue des Emilia Galotti- und Nathan-Dichters.

Die eigentliche Weide des dramatischen Monologs ist das Intime und Diskrete der Selbstenthüllung, das keinen andern Zeugen duldet, als das eigene Ich des Monologisierenden. Lessing selbst hat in späteren Jahren mit dem Nachdruck der praktisch erprobten Überzeugung Diderot Recht gegeben, der in den geheimen Offenbarungsmonologen die wirkungsvollsten und berechtigtesten aller dramatischen Selbstgespräche sah[69]). In seinen Jugenddramen jedoch nimmt diese Art von Monologen noch einen verhältnismäßig bescheidenen Raum ein. Für intime Seelenoffenbarungen sind hier die Stoffe noch viel zu äußerlich und oberflächlich. Gedeiht das Komische an und für sich schon besser im offenen Wechselspiel des muntern Dialogs, so können die meist doch noch recht groben und derben Züge der Lessingschen Jugendkomödien das zarte Dämmerlicht monologischer Selbsterkenntnis und -Enthüllung vollends entbehren. Erst die Reibung mehrerer Kräfte, nicht die isolierte Kraft in sich erzeugt hier den komischen Funken. Dazu kommt ferner wieder, als Entladungskolben des Monologischen, die fast unterschiedslose Vertraulichkeit, die die Gemüter unter einander verbindet: wo Lisette und Anton der Herrschaft in die geheimste Herzfalte sehen, hat der „Junge Gelehrte" nicht erst nöthig, seine taubstummen Bücher zu Vertrauten zu machen.

Nennenswerte Ansätze zu intimen Offenbarungsmonologen bietet nur das Trauerspielfragment „Samuel Henzi" (1749), wo der Aufrührer Dücret (I. 3) nach einer Scene mit dem hochherzigen Patrioten, dem er seine letzten und geheimsten Absichten noch ängstlich zu verbergen gesucht hat, die wahren Pläne seines gehässigen, rachsüchtigen und eigennützigen Herzens enthüllt, und fer-

ner „Der Schatz“ (1750), wo Maskarill (I. 8) zwischen seine philosophierenden Erwägungen auch einiges über sein in der vorausgegangenen Scene sorgsam verschwiegenes Vorhaben einfließen läßt. Sonst sind nur in einigen Entwürfen („Der gute Mann“ 1753, III. 1: Philander entdeckt ihre Liebe gegen den Thimant ꝛc. — „Die aufgebrachte Tugend“ 1753/54, I. 5; IV. 2) monologische Bekenntnisscenen vorgesehen; aber es ist fraglich, ob sich nicht bei der Ausführung dieser Pläne gezeigt haben würde, was bei den Lessingschen Jugendstücken so oft hervortritt, daß nämlich gerade die anscheinend geheimsten Gedanken solcher Selbstgespräche, die man sich am liebsten nur im verschwiegensten Kämmerlein denken möchte, ganz offen auch im Dialoge wiederkehren oder von andern, offen ausgesprochenen, in ihrer Intimität noch übertrumpft werden.

Viel häufiger als intime Selbstbekenntnisse nimmt der Monolog der Lessingschen Jugenddramen Reflexionen und Philosophismen auf. Namentlich das monologische Nach- und Überdenken des in der vorausgehenden Gesprächscene verhandelten Themas ist beliebt: gerne klingen die im Dialog angeschlagenen Saiten bei dem am meisten und stärksten berührten Gemüte in nachfolgendem Monologe aus. Stimmung und Ton dieser Monologe ist natürlich, im schroffsten Gegensatz zu den bewegten Konfliktmonologen Schillers, nicht sowohl dramatisch, als vielmehr elegisch-passiv, und philosophische Verbrämung, die sich der frühe Denker auch in seinen Lustspielen schon oft nicht mehr ersparen konnte, macht sie eher noch stumpfer und müder, als lebhafter und schärfer.

Schon in seinem schläfrigen, reichlich mit Gellertscher Moral gesäugten Erstling „Damon oder die wahre Freundschaft“ (1747) treten solche nachhallenden, philosophisch gefärbten Reflexionsmonologe auf. Ich verweise auf zwei dicht bei einander stehende Scenen des ersten Aktes: I. 6, wo Damon über die ihm eben gewordenen Mitteilungen beratschlagt, um zugleich allgemeine Betrachtungen über Rechte und Pflichten der Freundschaft anzustellen, und I. 8, wo derselbe traurige Freiersmann die eben empfangene Nachricht von dem Untergange seines Schiffes und, wie er meint, auch seines Vermögens in seiner Seele reflektieren läßt, um sich zugleich in Erwägungen über seine nun so jählings umgestaltete Lage zu ergehen.

Ähnliche Reflex- und Reflexionsmonologe bietet fast jedes

Stück: die Ohldin („Die alte Jungfer“ 1748, II. 4) gerät in monologische Bewegung, nachdem man ihr den Freier als Schuldenmacher und Habenichts geschildert hat; Thestylis („Die beiderseitige Überraschung“ 1748/9, I. 2) verarbeitet in einsamem Gespräche die aus der vorausgegangenen Scene erhaltenen Mahnungen zur Sprödigkeit; Adrast („Der Freigeist“ 1749, III. 3; III. 7; V. 2) läßt wiederholt in sich allein die Überraschung und Erschütterung ausbeben, die die vorausliegenden Auftritte ihm gebracht haben; der Reisende („Die Juden“ 1749, I. 17) äußert im Selbstgespräch den Verdacht, den soeben der tölpische Martin Krumm in ihm erregt hat; Maskarill und Anselmo („Der Schatz“ 1750, I. 8; I. 11) hangen, allein gelassen, den kurz zuvor empfangenen Eindrücken nach, der Graf („Die Großmütigen“ 1754, I. 3) spinnt, kaum daß Cölestine gegangen, die leisen Ahnungen aus, die ihr Anblick in seinem nach der verlorenen Tochter suchenden Vaterherzen eben zu erwecken angefangen hat u. s. w.

Daß mit diesen Reflexionen und Erwägungen öfter Entschließungen Hand in Hand gehen, liegt in der Natur der Sache; wenn im Allgemeinen auch gesagt werden darf, daß Lessing vorzieht, sie im Wechselgespräch zu verkündigen. Wo es aber in der Einzelscene geschieht, gewinnt der Monolog aus dem aggressiven Aufschwung, der dazu nötig ist, ein gewisses dramatisches Leben, vor allem in den bei Lessing freilich seltenen Fällen, wo der Willensakt auch für die Handlung des Stückes eine mehr oder minder entscheidende Wendung bedeutet.

Reflexions- und Entschlußmonolog fallen zusammen in der „alten Jungfer“ (1748) II. 4, wo sich die Ohldin nach kurzem Bedenken entschließt, an ihrem leichtsinnigen Liebhaber festzuhalten, in dem „Freigeist“ (1749) III. 7, wo Adrast seinen Entschluß, sich an einen Wechsler zu wenden, kundthut. Dramatische Förderungen oder Wendungen erfährt die Handlung in den Monologen I. 2 des Schäferspielfragments „Die beiderseitige Überraschung“ (1748/49), wo Thestylis „sich in dem Vorsatze bestärken sollte, spröde zu sein“, I. 2 des Lustspiels „Der Schatz“ (1750), wo sich insofern ein dramatischer Fortschritt zeigt, als ein neues Motiv, Stalenos Verdacht gegen Philto, angeschlagen wird, und in der dritten Scene des Entwurfs „Die Großmütigen“ (1754), wo der Graf seiner vermeintlichen Tochter eine heimliche Unterstützung zukommen läßt.

Heftige Affekte, sonst auch ein fruchtbares Feld für Selbst-

gespräche[70]), sind in den Lessingschen Jugendstücken überhaupt so selten vertreten, daß auch die Monologe nicht viel davon enthalten können. Unter den Lustspielen weist einzig „Der Freigeist" (1749) Monologe mit stärkeren Affektausbrüchen auf. So entlädt Adrast (I. 2) in lebhaftem Erguß seinen aufgesammelten Zorn und macht später (V. 2) in einer ruckweis bewegten Expectoration seiner heftigen Überraschung und Erschütterung Luft, da er soeben erfahren, daß er in Theophan, seinem vermeintlichen Todfeind, den besten und selbstlosesten Freund zu verehren hat.

Sonst sind die Lustspiele in monologischen Gefühlsäußerungen auch da sehr enthaltsam, wo sich der Situation oder Stimmung nach genügender Anlaß dazu böte, wie sich das z. B. deutlich in einer Scene des „Schatzes" (1750) zeigt. Hier sehen wir den nach langer Abwesenheit heimgekehrten Anselmo allein vor seinem alten angestammten Hause verweilen; aber wo die Dichter des „Faust" und der „Iphigenie", der „Räuber" und der „Jungfrau von Orleans" die Gefühle der Heimatsliebe oder die von der eigentümlichen Umgebung geweckten Empfindungen sich in vollen Wogen hätten ausströmen lassen, begnügt sich der Nachahmer des Plautus, obgleich er die ungestörte Abgelegenheit der Straße ausdrücklich betont, mit einigen verlorenen Andeutungen und läßt den kühlen Rechner lieber sein Vermögen an den Fingern herzählen, als in lyrische Sentimentalität geraten. Außer einigen Notizen in Fragmenten und Entwürfen dieser Zeit (z. B. „Die aufgebrachte Tugend" 1753/54, I. 2; III. 6) wäre hier nur noch etwa der erste, ausgeführte Auftritt im vierten Akte des Trauerspielfragments „Hannibal" (1747/48) zu erwähnen, wo Laodicea mit dem Ausruf: „Welch froher Hoffnungsstrahl hebt den gefallnen Muth!" ihre wechselnden Gefühlsäußerungen der Furcht, Hoffnung und Entsagung einleitet.

Ohne rechten dramatischen Zusammenhang mit dem Scenengefüge, ein reines Propfreis der Tendenz, ist der erste Monolog des Reisenden (I. 3) in dem Lustspiel „Die Juden" (1749), der Juden- und Christentugend philosemitisch an einander abwägt. Aber in dieser „dramatischen Rettung" aus einer Zeit, wo Lessings Lust zum Theater nach eignem Bekenntnis so groß war, daß sich alles, was ihm in den Kopf kam, in eine Komödie verwandelte[71]), läßt man sich diese auch technisch recht unbeholfen eingeführte monologische Abschweifung noch am ehesten gefallen. Freilich, die

Lobrede auf das Judentum hätte sich ja auch im Zwiegespräch mit dem Baron geben lassen, aber der junge Berliner Litterat, damals noch nicht der Freund von Moses Mendelssohn, war 1749 in seiner Judenverteidigung noch zu zaghaft und unsicher, als daß er sie anders als in verschwiegenen Monologen und verlegenen Aparte erfolgen zu lassen wagte.

Soviel über den inneren Charakter des Monologs in den Lessingschen Jugenddramen, über seine Stellung im Stücke und seine Obliegenheiten für die Handlung. Nun einiges zur näheren Kennzeichnung seiner Einkleidung und äußeren Form.

Zunächst, was die Verteilung von Monologen anbelangt: das Horazische Wort „intererit multum Davus loquatur an heros" gilt hier noch nicht. Wohl haben die Helden und Heldinnen im Ganzen mehr zu sagen als Anton und Lisette und demnach alles in allem auch mehr von den monologischen Partien zu bestreiten als diese, aber ein grundsätzlicher „Standesunterschied", der wie in der hohen Tragödie der Deutschen untergeordnete Personen als Träger von Monologen so gut wie gänzlich verschmäht, waltet in den Lessingschen Jugenddramen noch nicht. Aus der Vertrautenstellung, die nicht nur einen Paß für den Dialog, sondern auch den Berechtigungsschein für das Selbstgespräch verschafft, und aus der wichtigen dramaturgischen Rolle, die den Bedienten und Zofen oft zuerteilt wird, ergiebt sich das eigentlich von selbst. Aber es sind doch meistens welche von den oben beschriebenen Pausenfüll- und Verbindungsmonologen, an denen sich die dienenden Geister genügen lassen müssen. Gleich der erste Monolog in Lessings erstem Lustspiel „Damon" (1747) ist so ein dramaturgischer Kammerkätzchendienst der gefälligen Lisette (I. 3), den sie weniger sich selbst oder der Handlung des Stückes thut als vielmehr dem in der Kunst der Scenenverbindung noch sehr unbeholfenen Dichter. Ganz ähnliche Hilfeleistungen verrichtet ihre Namensschwester im „Freigeist" (1749), wenn sie (II. 4) mit einigen Schnoddrigkeiten über die vorausgegangene Begegnung mit Theophan und einem von allerhand witzigen Unterredungen des Publikums verbrämten „Was kömmt denn da?" zu der folgenden Dialogscene hinüberleitet; und auch wenn der schlaue Maskarill in dem „Schatz" (I. 8) schwiege, würde es für Handlung und Charaktere nichts, für die Scenenverknüpfung viel bedeuten.

Häufiger als solche längeren Selbstgespräche, die eine eigene

Scene ausmachen, sind kleine monologische Einlagen zu Anfang oder Schluß eines Auftritts: Gelenkbänder möchte ich sie nennen, die die einzelnen Glieder des Stückes zusammenhalten und dem Organismus des Ganzen die fortschreitende Bewegung ermöglichen. Fast jedes Stück bietet hierfür seine Beispiele.

Wie wahl- und bedenkenlos die dramatische Technik des jungen Lessing zum Monologe greift, geht auch daraus hervor, daß sie selten oder nie eine ausdrückliche Motivierung des Selbstgesprächs für nötig hält. Nur einmal findet sich ein leiser, aber wenn bewußt, recht geschickter Ansatz dazu, wenn im „Schatz" (1750) der vor seinem Hause monologisierende Anselmo (I. 10) anhebt: „Da muß ich nun unter freiem Himmel warten? Es ist gut, daß die Straße ein wenig abgelegen ist." Sonst werden mit der Einleitung einer Monologscene noch ebenso wenig Umstände gemacht, wie mit dem Kommen und Gehen der Personen: sie wird genau so schlicht und selbstverständlich ausgespielt wie jeder andre Auftritt; daß sie eigentlich ganz andre psychologische Voraussetzungen und Lebensbedingungen hat, diese Erkenntniß scheint dem gereifteren Dramatiker der „Miß Sara Sampson" und der „Emilia" vorbehalten gewesen zu sein.

Wer wie der junge Lessing seine Monologe ohne weitere Motivierung der einsamen Rede ausgiebt, wird sie auch als Akteröffnung bedenkenlos verwenden, obgleich sich nicht leugnen läßt, daß sie auf so vorgeschobenem Posten noch etwas weniger „wahrscheinlich" sind als inmitten der Scenenfolge. Wenn ein Drama oder — was für unsern Fall gleichbedeutend — ein neuer Abschnitt des Dramas anhebt, möchten wir nach Scherers sinnigem Ausdruck gerne die Täuschung haben, als ziehe ein gütiger Gott plötzlich den Vorhang weg vor Vorgängen, die sich schon wer weiß wie lange, wenn auch ungesehen und unbelauscht, im Verborgenen abspielen und die auch ruhig so weiter sich abspielen würden, wenn alles im Dunkeln bliebe oder kein Vorhang sich höbe. Ist dem so, dann muß aber ein Gespräch, falls es nicht mit „Guten Tag" oder „Ah, da sind Sie ja!" sondern mitten im Dialog beginnt, am Aktanfang ein gut Teil natürlicher erscheinen als ein Monolog, was allein schon dadurch bewiesen wird, daß seit dem Dichter des „Hamlet" gute Dramatiker immer das Bestreben gehabt haben, Monologe, mit denen die Helden auf die Bühne kommen, scheinbar mitten im Gedankengang und Redefluß

einsetzen zu lassen. Auch den inneren Rhythmus der Akte geht es an, ob diese monologisch oder dialogisch eingeleitet sind: monologischer Eingang schafft jambischen, dialogischer trochäischen Schritt, jener hebt leise empor, dieser drängt kräftig vorwärts. Darum hat der auch im Drama zum Lyrischen neigende Dichter des „Faust" und der „Iphigenie" eine unverkennbare Vorliebe für präludienartige Eröffnungsmonologe.

Auch beim jungen Lessing findet sich der Monolog als Akteinleitung recht oft: aber von der tiefinnerlichen Bedeutung, die dem monologischen Anschlag für die Tragödie des einsamen Denkers Faust und für das Seelengemälde der frommen, so ganz in sich lebenden Priesterin der Diana zukommt, hat er in seinen possenhaften Situationskomödien und moralisierenden Exemplificationen noch nichts. Gleich früher erwähnten „Kunstgriffen" zeugt auch diese Technik eher von harmlos glücklicher Unkenntnis der Schwierigkeiten, die schnellfertig nach dem ersten Besten greift, als von gereiftem, weise wählendem Kunstverstand. („Hannibal" 1747/48, IV. 1; „Der Misogyn" 1748, II. 1; „Giangir" 1748, I. 1: Roxalane, „andere Gemahlin" des Kaisers Soliman, kündigt das Thema des Stückes an; „Weiber sind Weiber" 1749, II. 1: Labrax führt sich durch eine monologische Selbstcharakteristik ein; „Der gute Mann" 1753, III. 1; „Die Großmütigen" 1754, I. 1; „Vor diesen" 1756, I. 1: diese beiden letzten Entwürfe führen uns mit ihren Eingangsmonologen in eine ganz ähnliche vorbereitende Empfangssituation wie die erste Scene der Goethischen „Geschwister".)

Monologe als Aktschluß mögen für den einsichtsvollen Dramatiker gerade keine besondere Lockung haben; denn jede Entwicklungsreihe verlangt zum Schluß den stärksten und lebendigsten Effekt, und den vermag eine Dialog- oder Ensemblescene natürlich viel besser zu liefern als ein Alleingespräch. Es ist bezeichnend, daß Schillern gerade am Ende seiner dichterischen Laufbahn, wo auch bei ihm die Dramatik leise anfing ins Symbolische zu streben, die Neigung überkam, ein ganzes Stück mit einem Monologe zu krönen. In der „Übersicht der Handlung", die er sich für seinen „Demetrius" entworfen hat, findet sich die Bemerkung: „Wenn alles gerettet ist, so kann einer von der Menge zurückbleiben, welcher das Czarische Siegel sich zu verschaffen gewußt hat oder zufällig dazu gelangt ist. Er erblickt in diesem Fund ein Mittel,

die Person des Demetrius zu spielen und gründet diese Hoffnung noch auf manche andere Umstände... Dieser Monolog des zweiten Demetrius kann die Tragödie schließen, indem er in eine neue Reihe von Stürmen hineinblicken läßt und gleichsam das Alte von neuem beginnt."

Beim jungen Lessing sind Monologe in der Schlußscene eines Aktes viel seltener als Eröffnungsmonologe, wenn er sie auch nicht gerade konsequent vermieden hat. Der Monolog Segarins (I. 9) in dem Fragment „Weiber sind Weiber" (1749) scheint zwar nur ein dramaturgischer Notbehelf zu sein, der den unschicklichen gleichzeitigen Abgang Segarins und Lisettes — denn Lessings Bühne muß immer leer sein, wenn der Akt sein Ende findet — verhindern soll; aber das Selbstgespräch Dücrets (I. 3) in dem Trauerspielfragment „Samuel Henzi" (1749) ist mit bewußter künstlerischer Absicht an das Ende des ersten Aktes gesetzt. Hier wird an bedeutsamer Stelle gewissermaßen das Programm dieses ganzen Stückes ausgegeben, das nach Lessings eigner Angabe[72]) „den Aufrührer (Dücret) im Gegensatze mit dem Patrioten (Henzi) schildern sollte." Auch hier wird also in der Schlußscene des Aufzuges auf das Folgende hingedeutet und das Signal zu etwas Neuem ausgegeben. Hierin dürfen wir überhaupt ein Kennzeichen des Lessingschen Aktschlusses sehen. Bulthaupt[73]), der diese Eigenthümlichkeit zuerst scharf und richtig erkannt hat, faßt sie folgendermaßen zusammen: „Das ist das Gemeinsame aller Lessingschen Aktschlüsse: er setzt mit ihnen bald deutlich, bald undeutlich ein neues Motiv ein, anstatt ein vorhandenes zum Austrag und Abschluß zu bringen; er eröffnet in ihnen leise eine neue Pforte, anstatt die alte sichtbar und hörbar abzuschließen." Mit andern Worten: hinter Lessings Akten steht kein Punkt oder Ausrufungszeichen, sondern ein Doppelpunkt oder höchstens ein Semikolon. Da nun aber im Großen und Ganzen, er mag im Einzelnen sein, wie er will, der Monolog, wie schon angedeutet, eher der Ruhe und dem Beharren gerecht wird, der Dialog dagegen das eigentliche Vehikel dramatischen Fortschritts ist und am leichtesten den Anstoß zu neuer Wendung zu geben vermag, so erklärt sich die Sparsamkeit des jungen Lessing in Schlußmonologen von selbst.

Zu einer besondern rhetorischen oder poetischen Ausschmückung der Rede trug der junge Lessing weder die Anlage, noch das Modelustspiel seiner Zeit die Verführung in sich. Die tragische Schreib-

art, heischte Gottsched, solle immer auf Stelzen, die komische barfuß gehen. Dem getreu suchte Lessing in seinen Komödien mehr Blöße und Plattheit als Fülle und Zierrat. Auch der Monolog, der sonst noch am ehsten auch im niedern Lustspiel einen gewissen Schmuck des Ausdrucks duldet, läßt hierin beinahe ängstliche Enthaltsamkeit walten. Die Sprache ist kahl und mager, so schwerfällig sie auch manchmal einherschreitet, so breitspurig und schleppend der Gedankengang namentlich in den frühsten Stücken oft auch ist. Freude an Pathos und Rethorik kann man ihr nirgends nachsagen: selbst der Tendenzmonolog des Reisenden in den „Juden" (I. 3) tastet und balanciert mehr, als daß er freieren und höheren Aufschwung nähme. Jedenfalls läßt sich in keinem der Lessingschen Jugendstücke, auch in den Trauerspielfragmenten nicht, bei den Monologen ein Bestreben und Anlauf zu erhabenem Ausdruck, zu Bilderschmuck oder gar rhythmisch bewegtem Satzbau beobachten. Im Gegenteil: wie sich hier und da auch im Dialoge monologische Partien finden, d. h. Gesprächsteile, die wie vom Katheder herab gesprochen erscheinen, weil sie alle außer dem Redenden sonst noch anwesenden Personen auf längere Zeit zum Schweigen verurteilen, so verschmäht es das Selbstgespräch, sich mit völlig monologischer Ungebundenheit in weitem Bette auszufluten, sondern läßt sich Damm und Wehr, wie sie sonst nur die gegenseitige Beschränkung der Dialogisierenden einander baut, gerne gefallen. Ja, man darf sagen, der Monolog der Lessingschen Jugenddramatik sucht diese dialogische Unterbrechung und Zerteilung oft geradezu. Offenbar um den Schein des Gemachten und vorher schon Fertigen zu vermeiden und den der augenblicklichen Eingebung zu erwecken.

Schon bei den Jugendlustspielen ist daran zu erinnern, wie Lessings Stil überhaupt nach dem Dialogischen und Genetischen trachtet. Viel deutlicher als in seinen ersten Stücken wird sich das später noch bei seinen großen Dramen offenbaren. Doch auch in den allerfrühsten und allerunvollkommensten seiner Komödien zeigt der Monolog wenigstens das Bestreben, die Gedanken so zu geben, wie sie entstehen, den Satzbau durchbrochen und abgerissen zu gestalten und infolgedessen mit zahlreichen Gedankenstrichen zu arbeiten, dieser der natürlichen Sprechweise angemessensten und geläufigsten Interpunktion. Gradlinigen Gedankengang, der nie vom Wege abbiegt und nie Stockungen eintreten läßt, kennt nur, wer mit der Feder in der Hand vor dem Papiere sitzt, aus-

streichen, einschieben und nachträglich verbessern kann. Die ungezwungene mündliche Rede bricht öfter ab, greift zurück, schweift seitwärts ab, überspringt etwas: an allen diesen Punkten steht steht dann bei der schriftlichen Wiedergabe solcher der lebendigen „Gehörsprache" nachgebildeten Sätze das Zeichen der Lücke, der Pause, der Unterbrechung: der Gedankenstrich. Auch der athemlosen Leidenschaft und Nervosität haben sorgsam dem Schauspieler vorarbeitende Bühnendichter der Neuzeit dieses Zeichen dienstbar gemacht, aber in Lessings Jugendstücken findet sich naturgemäß für diese Verwendung keine Stätte: hier ist es allein die dem unterbrochenen, ebenen und gradlinigen Gedankengang abholde Sprache der natürlichen Rede, die der Gedankenstrich andeuten will [74]).

Schon hier mag daran erinnert werden, wie Lessing später in seiner kleinen Abhandlung „Unterbrechung im Dialog" (Theatral. Nachlaß II, S. 247) mit Home gegen Voltaire, der eine große Nachlässigkeit und einen Verstoß gegen die vielberufene bienséance darin sah, „de ne point finir sa phrase, sa periode", das Recht der Ungeduld für den dramatischen Ausdruck in Anspruch nahm. „Wer fragt nach der Wohlanständigkeit", ruft er aus, „wenn der Affekt der Personen es erfordert, daß sie unterbrechen oder sich unterbrechen lassen!" Daß sich diese Technik des Gesprächs im Prinzip ohne weiteres auch auf die stilistische Gestaltung des Monologs übertragen läßt, liegt auf der Hand.

Gleich der erste der Lessingschen Lustspielhelden, Damon in der gleichnamigen Komödie (1747), liebt es, seine Gefühle und Gedanken halb zu verschweigen, sich aller Augenblicke zu unterbrechen und seinen Sätzchen den Schwanz zu stutzen oder ganz abzuschneiden (I. 6; I. 8), und dieses realistische Bemühen, die Aufregung durch eine schnelle Folge abgerissener Sätzchen zu malen, ist vielleicht die einzige Spur von künstlerischem Vermögen in dieser „schwächlichen Primanerarbeit ohne Welt- und Lebenskunst" [75]). Noch ruckweis bewegter, abrupter und explosiver als im „Damon" sind die mit Gedankenstrichen förmlich gespickten Expektorationen des Adrast im „Freigeist" (V. 2), künstlich verworren und durchschakt auch die knappen, kurzatmigen Sätze des Reisenden in den „Juden" (I. 15; I. 17).

Unter diesen Gesichtspunkt realistischen Wahrscheinlichkeitsstrebens gehört auch die gleichfalls schon in den Lessingschen Jugendstücken zu beobachtende Neigung, den Monolog durch den zu-

nächst Auftretenden mitten im Satze abbrechen zu lassen, wobei dann das Wörtchen „Doch —" mit nachfolgendem Gedankenstrich eine wichtige Rolle spielt: so verbirgt sich der ordnende und leitende Geist des Dichters gleichsam hinter den Wolken des Zufalls, indem er den Anschein zu erwecken sucht, als erfolge der Auftritt der neuen Person ganz frei wie die Erscheinungen der Natur und ohne Rücksicht darauf, ob die monologisierende mit ihrer Rede fertig ist oder nicht [76]).

In der „alten Jungfer" (II. 4), im „Freigeist" (V. 2), in den „Juden" (I. 3; I. 19) und in dem Fragment „Weiber sind Weiber" (II. 1) finden wir Beispiele dafür. Auf andre, aber ähnliche Weise sucht der heimgekehrte Anselmo in seinem schon mehrfach erwähnten Selbstgespräch („Der Schatz" I. 10) den Schein der Naturwahrheit und des gedankenverlorenen Alleinseins zu erzielen, indem er nämlich, wie die Bühnenanweisung vorschreibt, bei Überrechnen seines Vermögens „die letzten Worte immer sachter und sachter spricht, bis er zuletzt in bloßen Gedanken an Fingern zählt".

Ein andres Mittel zur dialogartigen [77]) Belebung des Monologs, dessen sich der ganze „Sturm und Drang", das Monodrama und unter den Klassikern vor allen Schiller [78]) so gerne bedient, die Apostrophe abwesender Personen oder lebloser Gegenstände, kennen die Jugenddramen Lessings noch so gut wie gar nicht. Die auffallendste Apostrophe in allen diesen Stücken überhaupt ist die des Damis an die Gelehrsamkeit („Der junge Gelehrte" I. 1), die aber — nicht zu seinem Frommen — im Dialoge steht und die in jedem andern Munde als dem des weltabgewandten Stubenhockers noch viel unnatürlicher und lächerlicher erscheinen würde.

Auch die Bühnenanweisungen für die den Monolog begleitende und ihn belebende Handlung und Geberde, an denen nicht blos der junge Schiller und mit ihm das ganze Geniedrama, sondern auch unsre Modernen so reich, sind äußerst sparsam vertreten.

Dagegen findet sich — fast gerade so häufig wie das von Bulthaupt entdeckte „Komm" beim Lessingschen Aktschluß — beim Abbruch des Monologs, oft recht auffällig und ungeschickt, die Ankündigung der zunächst auftretenden Person mit einem „kömmt da nicht"? oder „Ah! oder „Huy! da kömmt ja!" in den

Schlußsätzen des Selbstgespräches. Von „Damon" (1747) bis auf den „Schatz" (1750) fehlt sie unter allen Stücken, die in Betracht kommen, nur in den „Juden", die statt dessen den abrupten Schluß belieben („Damon" I. 3, „Hannibal" IV. 1, „Der Misogyn" II. 1, „Der Freigeist" II. 4; IV. 7, „Der Schatz" I, 2; I, 3; I. 8).

Wo dem Monolog so wenig wirklich künstlerische Pflege gewidmet wird wie in den Lessingschen Jugendstücken, da ist es nicht zu verwundern, wenn auch das Unkraut des ihm verwandten Aparte üppig gedeiht. Dem gelehrigen Schüler der Regnard, Marivaux und Destouches kam der Same dieser dramatischen Untugend doch wohl von der französischen Bühne, wo sie ruhig fortwucherte, so scharf ihr auch schon Hédelin mit seiner Kritik zu Leibe gegangen war [79]). Erst später lernte der Hamburgische Dramaturg, daß die eigentliche Heimat und Pflanzstätte des „Seitab", das er dann so blutig verhöhnte, das spanische Theater war [80]); aber schon 1750 fand er, in der Theorie wenigstens, die sogenannten Aparte „so ungereimt, daß nichts darüber ist" und schalt Jeden geschmacklos, der sie nicht mindestens „sehr anstößig" fände [81]). Doch der unkritische Zusatz, den er dann macht, auf den Theatern der Alten hätten die Aparte nicht so viel unwahrscheinliches gehabt wie bei uns, da die Bühne von einer besondern Größe, „so daß es ganz wahrscheinlich war, daß eine Person die andre nicht hörte, wenn diese auf der, und jene auf dieser Seite stand"; dieser Zusatz zeigt deutlich, daß Lessing damals über Hédelin und Mesnardière noch nicht recht hinausgekommen und daß ihm das eigentlich Widerkünstlerische, weil Unorganische dieser Seitenbemerkungen ad spectatores noch nicht aufgegangen war.

Seine Verwendung des Aparte in damaliger Zeit unterscheidet sich denn auch noch wenig von der bequemen Technik der Spanier und Franzosen. Die direkte Anrufung der Zuschauer, wie sie das alte Mysterien- und Fastnachtspiel in seiner Naivität, ja auch die Commedia dell' arte in ihrem schnippischen Übermut noch übte, hat auch der junge Lessing allerdings schon nicht mehr gewagt, aber ganz ohne Aparte geht es doch in keinem einzigen seiner fertigen Stücke ab, und bezeichnend für die französische Schule nehmen sie im Laufe seiner dramatischen Thätigkeit an Zahl eher zu als ab. Verhältnißmäßig am seltensten sind sie noch im „Damon", in dem „Jungen Gelehrten" und besonders in der „Alten Jungfer", wo nur ein ausnehmend langes bei Seite ge-

führtes Gespräch unangenehm auffällt (III. 10). Sehr häufig dagegen stellen sich die „Seitab“ und die „Sachte zu dem und dem“ schon im „Misogyn“, noch häufiger im „Freigeist“, verhältnismäßig am häufigsten aber im „Schatz“ ein. Die Intrigue aller dieser Liebeshändel und Charakterverwicklungen ist so verworren und verzwickt, daß es für das Publikum eben jeden Augenblick eines verstohlenen Winkes oder eines derben Ohrzupfes zur Aufmerksamkeit und Erinnerung bedurfte.

Lessings spätere Dramen:

Miß Sara Sampson (1775) — Nathan (1779).

Mit der wachsenden dramatischen Künstlerschaft Lessings überwinden auch seine Monologe immer entschiedener die kleinlichen Gefälligkeitsfunktionen, die die tastende, unfertige Technik der Jugenddramatik ihnen auferlegte, und erobern sich immer mehr selbstthätige Mitwirkung an der sachlichen, gegenwärtigen Darstellung der eigentlichen Vorgänge. In sich abgeschlossene rein monologische Auftritte, die bloß einen Moment der Handlung fixieren, aber eine ganze Verwandlung ausfüllen, wie der Goethische „Götz“ sie bietet, wo die Person also nur auf der Bühne erscheint, um nach Lessings derbem Ausdruck „mit einem Monolog niederzukommen“, haben zwar selbst seine späteren Dramen verschmäht; auch was Otto Ludwig von Lessings Meisterdramen behauptet, sie seien nichts weiter als „eine Reihe von Monologen mit dazwischen liegenden Veranlassungen“, ist zum mindesten arg übertrieben[82]). Aber aus Sehnen und Gelenken sind doch meist eigne unentbehrliche Glieder des lebendigen Organismus geworden und nicht selten gehören dramatische Selbstgespräche nun sogar zu den edelsten Eingeweiden des Stückes.

Was man als reine scenarische Notbehelfe, als bloße Verbindungs- und Überleitungseinschiebsel unter den Monologen der späteren Tragödien und Lustspiele noch ansprechen darf, ist an Zahl verhältnismäßig so gering, daß es gegenüber denen

der Jugendstücke kaum in Betracht kommt. Höchstens Justs kurzes Selbstgespräch (I. 11) in „Minna von Barnhelm“ (1765), mehrere schmale Monologzeilen in dem Fragment „Der Schlaftrunk“ (1766/67) ein paar dem Pirro (II. 3 Schluß) zuerteilte Brocken in der „Emilia Galotti“ (1772) sowie einige flüchtige Rufe Nathans (I. 3 Schluß) könnte man dem Dichter als solche Verlegenheitsbehelfe seiner in die Enge getriebenen Kompositionstechnik anrechnen. Alles andre allein Gesprochene, dem sonst noch etwas von dem Charakter des in den Jugendkomödien so geläufigen Pausenfüllmonologes anhaftet, dient zugleich auch höheren Zwecken. So verknüpft Miß Sara mit ihren monologischen Überleitungszeilen (III. 2) zugleich die Aussprache ihrer in der vorausgehenden Scene erregten ahnungsvollen Befürchtungen; so verkündet Paul Werner (III. 6), der nach dem Abgang Franziskas den Auftritt des Majors mit seinem Monologe vorbereitet, in seinem hinhaltenden Selbstgespräche zugleich den edelmütigen Plan, seinen Herrn aus der drückenden Geldverlegenheit zu befreien; so erhält das monologische Füllsel, mit dem der Prinz in der „Emilia Galotti“ (I. 1) die kurze Abwesenheit des nach dem Marchese ausgeschickten Kammerdieners deckt, dramatische Beseelung durch die verräterischen Bemerkungen, die ihm über frühere Herzensbande entschlüpfen, wie ähnlich sein während der vorübergehenden Entfernung Contis gehaltenes Selbstgespräch (I. 3) neben dem Zwecke der Pausenausfüllung auch charakterisierende Empfindungsäußerungen und expositionelle Elemente aufnehmen muß; so hat Claudia (II. 5), indem sie nach Odoardos Weggang mit ein paar monologischen Zeilen zu dem Auftritt der Emilia überleitet, zugleich ihre charakteristische vertrauensselige Blindheit und ihre Mißbilligung des väterlichen Argwohns zu zeigen; so weiß Nathans monologische Zwischenrede (V. 4), die zunächst rein dramaturgisch nötig scheint, um zwischen dem Abgang des Klosterbruders und dem neuen Auftritt des Tempelherrn eine Pause eintreten zu lassen, zugleich einen frommen Dankeserguß gegen Gott zu umschließen und durch ihre von den Mitteilungen des Klosterbruders angeregten, halb enthüllenden, halb hinhaltenden Vermutungen der dramatischen Spannung zu dienen.

Viel geringer, verglichen mit dem Verfahren der Jugenddramen, sind nun auch die rein unterrichtenden Elemente des Monologs geworden, die sich an die Zuhörer wenden. Und selbst an den wenigen Stellen, wo das Fictive noch Raum hat, findet

es in der Situation oder in dem Charakter des Sprechenden seine Entschuldigung. Nicht Tellheim oder Minna, sondern nur Just (III. 1), in dem auch sonst etwas von der italienischen Harlequinsungenirtheit steckt, und der harmlos gerade Paul Werner (III. 6) dürfen monologisch erzählen, weshalb sie auf die Bühne kommen und was ihnen für „Schneller" aus vergangenen Erlebnissen einfallen. Selbst der gestrenge Düntzer[83]) scheint etwas von dieser Entschuldigung gelten zu lassen, wenn er auch recht von oben herab über dies fiktive Selbstgespräch des biedern Wachtmeisters aburteilt und es auch im Munde des Ungebildeten, der sich freilich leichter so etwas Selbsterlebtes vorerzählen dürfe, für eine böse Verletzung der „echt dramatischen Weise" nimmt. Dieselbe um künstlerische Finesse wenig besorgte Unbefangenheit des Herausplauderns finden wir, aus dem Komischen ins Ernste übertragen, bei der entsprechenden Figur des hohen Versdramas wieder: nicht Nathan oder der Tempelherr, sondern der kindlich gutherzige Klosterbruder verrät in gefälliger Schwatzsucht seine Aufträge außer sich selbst auch den dankbaren Zuhörern. Was sonst noch in der „Minna" (I. 1) und in der „Emilia" (I. 3) von unterrichtenden Notizen ad spectatores gegeben wird, ist so geschickt motiviert, in dramatische Bewegung versetzt und mit dramatischem Leben beseelt, daß es die einheitliche Täuschung des Gegenwärtigen und Werdenden nicht mehr sonderlich stört.

Setzt diese Enthaltsamkeit im allgemeinen nur die Überlieferung der Jugendpraxis fort, die ja auch schon sehr sparsam mit fiktiven Selbstgesprächen umging, so spielt die Verwendung des Monologs für die eigentliche Exposition in der reifern Dramatik Lessings eine ganz andre Rolle als in seinen Jugendstücken. Dort waren es fast allein die Vertrauten, die Zofen und Kammerdiener vor allem, welche in oft recht langatmigen Dialogscenen, gleichviel ob unter sich oder mit ihrer Herrschaft, in alle Voraussetzungen einweihten, die für das Verständnis des eigentlich dramatisch Vorgeführten nötig waren, — hier, in den späteren Dramen und Entwürfen, wird auch der Monolog den exponierenden Teilen dienstbar gemacht. Wohlverstanden aber, nur mit und neben dem Dialoge, keineswegs ausschließlich. Sonst hätten wir bei dem Dichter der „Minna" und der „Emilia" wohl eher einen dramaturgischen Rück- als Fortschritt zu verzeichnen. Aber Lessings, wie jedes echten Bühnendichters künstlerisches Wachstum offenbart sich doch

nirgends so überzeugend wie in der Handhabung der dramatischen Exposition. Also nur dienstbar, nicht herrschend oder gar alleinherrschend wird der Monolog in der späteren Lessingschen Expositionstechnik.

Gleich in dem Prosaentwurf „Das befreite Rom" (1756/57), worin auch sonst eine Abkehr von der französischen Technik zu der englischen zu bemerken, wie denn auch auf gelassene Zwiegespräche ganz verzichtet ist[84]), finden wir einen kurzen Expositionsmonolog des Brutus vorgezeichnet, in dem er den Zuschauern „seine Verstellung entdecken sollte, die ihm zur Last zu werden anfängt". Daß diesem Monologe Dialogscenen zu Hülfe kommen sollten, ist selbstverständlich: grade die Verwebung von Allein- und Zwiegespräch, zu der sich der gereifte Dramatiker nun versteht, bezeichnet ja den architektonischen Fortschritt seiner Kompositionskunst. In gradezu überraschender Weise veranschaulichen diese werdende Meisterschaft die ersten Scenen des bald darauf folgenden Fragments „Kleonnis" aus dem Jahre 1758. Auch in diesem ganz auf innerliche Tragik angelegten Stück begegnen wir alsbald einem Monolog des Königs der Messenier Euphaes, der in leidenschaftlichen Ausbrüchen väterlicher Sorge und Angst um den im Felde stehenden einzigen Sohn die Voraussetzung — das „Lemma" sagt Lessing in seinem Kollektaneenbuche — des dramatischen Stoffes wiederspiegeln soll, — aber wie wirkungsvoll ist dieses Selbstgespräch mit lebhaft bewegten dialogischen Scenen durchschakt! Ungeduldige Rufe nach dem wachehaltenden Soldaten und fieberhaft erregte Fragen nach dem sorgevoll Vermißten reißen uns sofort mit hinein in die wogende Spannung, und alles, was wir über die Bedrängnis der Messenier und das siegreiche Vordringen der Spartaner erfahren, ist in dramatisch pulsierendes Augenblicksgefühl des hart betroffenen, vom Schmerze gepeinigten Vaters und Königs umgesetzt. — Nicht nur dem Stoffe und der Sphäre, auch dem Bau und der Technik nach hat Ähnlichkeit mit diesem antiken Tragödienfragment das fast aus gleicher Zeit stammende Trauerspiel „Philotas" (1759). Hier setzt der einleitende Monolog des Helden zwar von vorneherein, ohne weitere dialogische Vermittlung, als reines Alleingespräch ein, aber wie dort der schmerzbewegte Vater, so giebt hier auch der ehrgeizgekränkte, ruhmlechzende Königssohn alles, was er von der Vorfabel verrät, in leidenschaftlichen Ausrufen einer seelischen Aufregung, wie sie drama-

tischer nicht gedacht werden kann. — Mit einem andern Kunstmittel, doch reichlich ebenso geschickt sind in dem ersten Auftritt der grade in ihren vorbereitenden Scenen so meisterhaften „Minna von Barnhelm" [85]), zu dem sich die entsprechende Scene (I. 1) des Fragmentes „Die Matrone von Ephesus" (1767—71) stellt, Teile der Vorgeschichte verhüllt, wenn sich der schlummernde Just und die eben erwachende Magd Mysis in traumverlorenem Hindämmern des noch schlafumfangenen Bewußtseins einiges über die vorliegenden Verhältnisse entschlüpfen lassen. — Die bedeutendste und glänzendste Rolle aber spielt der Monolog, so knapp er überall ist, in dem Expositionsakte der „Emilia", der nun wirklich Diderots Forderung von der rückhaltlosen Einweihung des Zuschauers praktisch erfüllte (s. oben S. 8). Denn hier, wo Piano und Passionato so bewundernswert in einander greifen, haben Monolog und Dialog völlig gleichwertige dramatische Schlagkraft gewonnen, ja die Selbstgespräche des Prinzen, die immer die ungeraden Auftritte ausfüllen, sind mit einem solchen Reichtum von charakterisierenden Handlungen und Affekten ausgestattet, daß sie auch in beschwingender und fördernder Aktivität für die eigentliche Handlung den Dialogscenen kaum etwas nachgeben. — Auch im „Nathan" spinnen sich die ersten leisen Andeutungen einer „Exposition", wenn man diesen groben Handwerksausdruck für dies so kunstvoll gebaute Stück überhaupt gebrauchen darf, in Monologen an (II. 5; II. 7); aber die zarten Seidenstiche in diesem feinen Canevas sind so kunstvoll überstickt, daß keine noch so spitze Nadel der Kritik sie aufzuholen vermöchte.

„Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllet." Mit diesen Diderot, dem „besten französischen Kunstrichter", nachgesprochenen Worten nimmt Lessing auf der Höhe seiner dramatischen Kunstübung für die intimen Monologe der Selbstenthüllung Partei [86]), in denen der Monologisierende, aller Rücksichten auf eine horchende und spähende Umgebung los und ledig, seine innersten Gefühle und geheimsten Absichten laut werden läßt. Die Jugenddramen boten bei der unterschiedslosen Vertraulichkeit, die in ihnen meist so gemein ist wie das Licht des Tages, und bei ihrer durchaus die Wechselwirkung des Dialogs suchenden Situationskomik noch wenig Anlaß oder

gar Zwang zu solchen verschwiegenen Alleingesprächen. Erst der Dichter der „Miß Sara Sampson“ lernte ihre Unentbehrlichkeit, ihren Wert und ihr Vermögen recht ermessen, und wenn er auch in seiner ferneren Entwicklung nie zu der alles und jedes entschleiernden Offenbarungsfreude emporgestiegen ist, wie sie der selbstbekenntnißfrohe Dichter des „Faust“ und der „Iphigenie“ den Vertrauten seiner Seele verleiht, so erleben wir in den späteren Lessingschen Dramen nun wenigstens wirklich, was die Jugendstücke noch vermissen ließen, daß die in diskretem Monologe ausgesprochenen Gedanken im verschlossenen Gehege der Einsamkeit bleiben und nicht bei nächster Gelegenheit doch auch auf dem offenen Plane des Dialogs wiederkehren.

Noch nicht ganz ist das der Fall in dem Trauerspiel „Miß Sara Sampson“ (1755), das auch sonst noch mehr als ein Überbleibsel der alten Technik bewahrt hat. Sara, Mellefont und Marwood haben in ihren alten Dienern und Kammermädchen viel zu innige Vertraute, als daß sie häufig die Einsamkeit des Monologes zu suchen brauchten. Aber einmal geschieht es doch, daß Marwood, als sie ihre geheimsten, bisher wohlverborgenen Absichten enthüllt (IV. 5), anhebt: „Bin ich allein? — Kann ich unbemerkt einmal Athem schöpfen, und die Muskeln des Gesichts in ihre natürliche Lage fahren lassen? Ich muß geschwind einmal in allen Mienen die wahre Marwood sein, um den Zwang der Verstellung wieder aushalten zu können.“ Ebenso wagt auch Mellefont (IV. 2) sich das innerste Rätsel seiner selbst nur in heimlichem Alleingespräch zu lösen und den wahren Zwiespalt seiner Seele — „Sara Sampson, meine Geliebte! Wieviel Seligkeiten liegen in diesen Worten! Sara Sampson, meine Ehegattin! Die Hälfte dieser Seligkeiten ist verschwunden! und die andre Hälfte wird verschwinden“ — nur vor sich allein zu enthüllen. Auch Minna von Barnhelm, so vertraut sie sich sonst zu Franziska auszusprechen liebt, hat Augenblicke der Andacht und des überströmenden Glücksgefühls (II. 7), wo sie froh ist, allein zu sein, um ihre Hände vor Gott falten und ihre Arme in jubelndem Entzücken nach dem wiedergewonnenen Geliebten ausbreiten zu können. Grade so kann der hochherzige Tellheim, der seine Linke nicht gerne wissen lassen mag, was seine Rechte thut, und dem noch dazu sein Reitknecht und sein Wachtmeister viel ferner stehen als dem Fräulein ihre Spielfreundin Franziska Willig, die Briefschaften, die ihn als Gläubiger des Marloff erweisen,

nur vor sich selbst allein dem Taschenbuche entnehmen und vernichten (I. 7), zumal da er sich hierbei die Möglichkeit einer unedelmütigen Schwäche eingesteht, die einzig und allein vor den Richterstuhl des eignen verschwiegenen Gewissens gehört [87]). Ähnliche in solcher Offenheit nur monologisch möglichen Enthüllungen hören wir ferner aus Marinellis Munde, wenn er (III. 2) nach Angelos Abgang die letzten auch diesem Schufte noch vorenthaltenen Folgerungen seiner brutalen Rücksichtslosigkeit zieht, und von den milden, frommen Lippen Nathans, wenn er (IV. 7) nach dem Weggang des Klosterbruders den Deckel von seinem Herzen springen läßt, um seinen innersten und innigsten Wunsch auszusprechen, oder wenn er (IV. 4) nach der Mitteilung über Curds Herkunft seine freudige Erregung in einen Dankeserguß gegen Gott ausströmen läßt, „daß sich der Knoten, der so oft ihn bange machte, nun von sich selber löset". Am intimsten und diskretesten von allen Monologen Lessings aber giebt sich wohl der des Tempelherrn (V. 3) — im Entwurf noch nicht vorgesehen, sondern erst ein Geschenk der endgiltigen Ausführung — wo der Christ in geheimer, tief forschender Selbsteinkehr schonungslos mit seinen Vorurteilen abrechnet.

Verwandt mit diesen Monologen des intimen Selbstbekenntnisses, wenn auch nicht ganz frei von leisen Zugeständnissen an das blöde Publikum und zuweilen nur eine Schwäche der Dialogführung verhüllend, ist der Offenbarungs- und Selbstcharakterisierungsmonolog. In der „Emilia Galotti" begegnen wir ihm mehrmals. Die Selbstgespräche des Prinzen im ersten Akt, in denen er selbst so viel Licht über sich verbreitet, daß eine direkte Charakteristik kaum noch nötig ist, sind schon erwähnt worden (S. 42). Aber auch wenn sich im 5. Akte Odoardo zu seiner Virginiusthat anschickt und sich und seinen verzweiflungsvollen Entschluß in nicht weniger als drei Monologen (V. 2, 4, 6) den Zuschauern mitteilt, so hören wir neben seiner eignen fieberhaften Erregung zugleich die ängstliche Sorge des Dichters klopfen, der den Dolchstoß des beleidigten Vaters als einzigen Ausweg aus den sinnberaubenden Wirren erweisen und verteidigen möchte, und werden an Tells Monolog in der hohlen Gasse erinnert, den eine unnachsichtliche Kritik als „Hysteronproteron-Plaidoyer" — „Hinterstzuvörderst-Verteidigung" würde Lessing sagen — oft so scharf verurteilt hat.

Im Gegensatz zu der Übung der Lessingschen Jugendstücke ist in seiner reiferen Dramatik der nachträgliche Reflex- und Reflexionsmonolog, der das Echo der vorausgehenden Scene giebt, weit zurückgetreten. Nur der „Philotas" (I. 4), der Entwurf zum „Alkibiades" (I. 4; II. 2), je eine Scene in der „Minna" (IV. 8) und im „Nathan" (II. 7) zeigen noch Spuren davon.

Statt dessen hat — eins der deutlichsten Kennzeichen des gewaltigen Fortschritts, den der matte Lustspieldichter inzwischen gemacht hat — der vorbereitende Monolog mit seinem viel größeren dramatischen Leben, der wegbahnende Pionierdienste leisten und Minen für die tragische Sprengung legen muß, die Oberhand gewonnen. Und unter diesen voraufschreitenden Monologen nimmt wieder, entsprechend der starken dialektischen Ader, die Lessings schriftstellerische Thätigkeit beherrscht, der Konfliktmonolog, oder besser ausgedrückt, wie wir noch sehen werden: der Monolog der mühselig abwägenden Überlegung eine hervorragende Stelle ein. In den Jugendstücken fehlt er noch so gut wie ganz; erst das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson" bringt ihn mit sich. Hier erblicken wir auf dem Höhepunkt der dramatischen Handlung (IV. 9) Marwood, wie sie nach der Begegnung mit ihrer „schwärmerischen Nebenbuhlerin" sich selbst vor ein Gewirre von Fragen und Zwiefällen stellt: „Was nun? Ich bin entdeckt. Mellefont kann den Augenblick hier sein. Soll ich ihn fliehen? Soll ich ihn erwarten? .... Ich sehe, ich werde gefürchtet. Warum folge ich ihr also nicht? Warum versuche ich nicht noch das Letzte, das ich wider sie brauchen kann? .... Aber Mellefont? Mellefont wird ihr wieder Muth machen .... Er wird? Vielleicht wird er auch nicht" u. s. w., bis sie sich endlich aus einem kecken Sinnspruch: „Der will sich nichts wagen, der sich mit kaltem Blute wagen will" den Mut zu der entscheidenden That holt. Untergeordnetes dieser Art übergehe ich hier: auch der „Philotas" (I. 4), der vieles von Shakespeares „Hamlet" gelernt hat, und die „Emilia" in den schon erwähnten Monologen des Odoardo im 5. Akt haben Ansätze zu solchen meist stark mit raisonnierenden Elementen durchsetzten Überlegungsmonologen. Seine höchsten Triumphe aber feiert er im „Nathan", wenn der weise Jude, ausgerüstet mit dem ganzen dialektischen Erbe seiner Väter, sich in kniffiichem Monologe, die feine Goldwagschale der Gedanken in der vorsichtigen Hand und das empfindliche Zünglein der Entscheidung daran im

spähenden, prüfenden Auge, mit Erwägung und Bedenken, mit Einwurf und Frage, mit Zweifel und Zuruf zu der großen Ringerzählung vorbereitet, sich aus der kritischen Lage zu lösen und zugleich das alles umfassende Bekenntnis seines Lebens und Denkens abzulegen. Was der Meister der Novelle episch erzählt, wie der Jude, der in der That den Titel eines Weisen verdiente, die Schlinge wahrnahm, hin und her sann, seinen Scharfsinn anstrengte, um eine unverfängliche Auskunft zu finden, das konnte der Dramatiker, der auf der Höhe seiner Kunst jeden dramatischen Quell zu spüren und auszuschöpfen wußte, nicht anders und besser als im einsamen Monologe geben. Auch Schiller hat an ganz ähnlicher Stelle seines „Don Karlos" zum Monologe gegriffen: ehe er seinen Posa vor den König treten läßt, der Wahrheit von ihm will, gleich wie der Sultan von dem Juden, gönnt er ihm erst einige Augenblicke der Überlegung und Sammlung im Vorzimmer des Gebieters (III. 9), und in mehr als einem Zuge erinnert die hier beobachtete Technik auch sonst an das bewunderte Vorbild des Nathandichters [88]). — Ähnliche Krisen — nur sind es statt der des Verstandes diesmal welche der Erziehung und des Herzens — lösen dem Tempelherrn seine beiden Monologe im 3. und 5. Aufzuge, die größten des ganzen Stückes (III. 8; V. 3). Sie sind es, die ihm erst den innersten Kern seines Werdens und Wesens entschälen. Aber Konfliktmonologe nach der Art Schillerscher Dramatik — man denke nur an Fiesko und Wallenstein! — darf man sie deshalb eben so wenig nennen wie den ruhigen Überlegungsprozeß Nathans. Dafür kommt der Fortschritt zum endlichen Entschluß viel zu milde und eben: hier erfolgt kein wilder Ringkampf streitender Gedanken, wo der eine gegen den feindlichen andern anrennt, bis der schwächere überwunden am Boden liegt, sondern nur sanfte Lösung harter Massen, friedliche Genesung aus verworrener Dumpfheit; hier ist kein tobender Zusammenprall, wie ihn Nachts der brausende Frühlingssturm mit den eisigen Dämonen des Winters hat, sondern vielmehr die linde Überwindungskraft der wärmenden Sonne am Tage, wenn sie den Märzschnee vom jungen Grase schmelzt.

Daß in allen diesen Fällen auch der Entschluß im Monologe gefaßt wird, ist bei der Besprechung der einzelnen Stellen schon angedeutet worden. Aber auch sonst liebt es Lessing Entschließungen, Pläne oder entscheidende Wendungen in Alleingesprächen durchzusetzen. So war es vorgesehen in dem Trauerspiel-

entwurf „Fatime" (1759), der überhaupt die Gipfelpunkte der Handlung und der tragischen Konflikte in Einzelscenen fassen sollte, und im „Alkibiades" (I. 4; III. 5), sowie in der „Emilia" (I. 7), im „Nathan" (IV. 8) u. s. w.

Affekte sind in den Lessingschen Jugendstücken, wie wir gesehen haben, überhaupt so sparsam vertreten, daß auch der Monolog, der sonst besonders viel Anziehungskraft für sie hat, nur geringe Spuren davon enthält. Ein gut Teil reicher an starken Empfindungen sind die späteren Dramen mit ihren ernsteren Stoffen und tieferen Konflikten, wenn sie auch z. B. an die überschwellende Pathosfülle der Schillerschen Jugenddramen nicht von ferne heranreichen und nicht einmal immer beredt werden. Aber wenigstens einen dieser erregten Affektmonologe, die schon deshalb künstlerisch höher stehen, weil die seelische Erregung sie über alle Rücksicht auf ein Publikum emporhebt, finden wir doch fast in jedem Stücke. In der „Sara" bietet ihn Mellefont (IV. 2), als er sich an besonders gespannter Stelle der Handlung ein Ungeheuer schilt; im „Kleonnis" der König (I. 1), als sich in fieberhafter Erregung seine väterliche Sorge und Angst um das Leben des einzigen Sohnes entlädt; im „Philotas" der heißspornige junge Held selbst, als er (I. 1) über seine weichliche Gefangenschaft und „die grausame Barmherzigkeit eines listigen Feindes" rast; im „Soldatenglück" der Major (V. 2), als er unter der bebenden Erregung, die die erdichtete Botschaft von der Bedrängniß der Geliebten in ihm hervorgerufen hat, wie auf einen Schlag all seine männliche Tapferkeit und Energie wieder emporschnellen fühlt; in der „Emilia" der Prinz, als er (I. 5) in leidenschaftlich begeisterter Entzückung vor dem Bilde seiner Angebeteten steht oder (I. 7) als er eben aus Marinellis Munde vernommen hat, daß Emilia Galotti an demselben Tage noch Gräfin Appiani werden würde, und nun seine „zärtliche Unthätigkeit" verflucht, und endlich im letzten Akte noch der in der Ehre seiner Tochter gekränkte Vater, als er (V. 4, 6) nach den niederschmetternden Eröffnungen des prinzlichen Kammerherrn vergebens seinen wilden Jähzorn und seine wahnsinnige Verzweiflung niederzukämpfen sucht.

Wie die innere Beschaffenheit des Monologes und seine Funktion für Handlung und Charakteristik, so zeigt nun auch seine Einführurg und Stellung im Stücke neben unverändert fortgeführten Überlieferungen der Lessingschen Jugenddramatik

manche Wandlung, die den Zug zum wahrhaft Dramatischen verräth und ihn aus der Niedrigkeit seiner untergeordneten Aushülfe- und Vermittlungsdienste zu selbständiger Mitwirkung an der dramatischen Entwicklung und Lösung hinaufzubilden weiß.

Schon der anscheinend ganz äußerliche Umstand, daß die dienenden Personen, der Übung des Lessingschen Jugenddramas gegenüber, so ganz zurücktreten, zeugt hierfür. Denn wenn an dieser Wendung zunächst auch die glückliche Überwindung der französischen Vertrautentechnik das hauptsächlichste Verdienst hat, so ist daneben doch nicht zu vergessen, daß die Anton und Lisetten mit ihren Selbstgesprächen vorwiegend nur zu dramaturgischen Boten- und Schmugglerdiensten herangezogen wurden und wahrhaft dramatische, d. h. ins innere Mark der Handlung gehende Monologe auch in den lässigen Erstlingskomödien kaum zuerteilt bekamen. Eine Technik also, die den untergeordneten Personen ihren Monologantheil zu Gunsten der höheren beschneidet, muß damit nothwendig zugleich an der innern Befreiung und Hebung des dramatischen Selbstgespräches mitarbeiten; denn nur Held und Heldin oder die ihnen geistig nahe stehenden Personen erfreuen sich im ernsten Drama des innigen Zusammenhangs mit dem dramatischen Nerv der Handlung, was doch auf lebhafte seelische Anteilnahme — und die ist für den Monolog mehr als für jedes andre Glied eines Stückes vonnöten — erst die rechte Anwartschaft erteilt.

Die einzigen Nachklänge der alten Monologfreigebigkeit auch für Bediente und Zofen finden wir denn auch nur noch in dem Lustspiel dieser zweiten dramatischen Periode Lessings. Nicht mehr Betty und Hannah, auch nicht einmal Waitwell und Norton, nicht mehr Parmenio oder Angelo, sondern nur Just (I. 1; I. 11; III. 1) und ganz flüchtig Franziska (III. 3), die, obwohl über das geistige Niveau der Domestikenstube beträchtlich emporgehoben, sonst doch erklärt, eben so ungern für sich allein trinken als für sich allein plaudern zu mögen (II. 1), oder ein kleiderklopfender, taschendiebischer Anton (III. 4) in dem leichten „Schlaftrunk" (Lustspielfragment 1766/67) und die Magd Mysis, eine Mischung von schnippischer Lisette und vertraulicher Franziska in der „Matrone von Ephesus" (I. 1; I. 3), dürfen sich in kleinen Monologen aussprechen.

Zu einer motivierenden Einkleidung des Alleingesprächs versteht sich dagegen der ältere Lessing ebenso selten wie der junge;

und wenn er es thut, ist er nicht immer glücklich darin. Marwoods in anderm Zusammenhange schon angeführte Frage: „Bin ich allein"? (IV. 5) hat in dem Munde der heuchlerischen Verstellungskünstlerin, die froh ist, wieder ihre wahre Natur hervorkehren zu können, eine in ihrem Charakter und ihrer augenblicklichen Lage vollauf begründete Berechtigung; aber schon Saras ganz ähnlicher monologischer Erleichterungsseufzer (III. 5) ist gesucht und unnatürlich[89]).. — Justs (I. 1) und seines weiblichen Pendants Mysis durch Schlaftrunkenheit erklärtes Vorsichhinreden hält auch vor dem Psychologen wohl Stich; aber Marinellis plumpe Ausbiegung vor dem monologbedürftigen Odoardo: „Er kömmt ... Lassen Sie uns ihm ausweichen und hören Sie erst, Prinz, was wir auf den zu befürchtenden Fall thun müssen" verrät die Absicht und verstimmt.

Etwas mehr Sorgfalt haben die dem Monologe vorangestellten oder eingefügten mimischen Vorschriften erfahren, obwohl sie auch von ferne noch nicht an den scenarischen Notizenreichtum des Geniedramas oder gar an das verschwenderische Übermaß heranreichen, das unsre Modernen in ihren theatralischen Anweisungen entfalten. Lessings weise Enthaltsamkeit entspricht hier ganz dem Verhalten des klassischen Dramas überhaupt. Während dramatische Entwicklungszeiten — auch hierin nach Goethes treffendem Ausdruck „fordernde Epochen"[90]) — ihre Bühnenanweisungen nicht selten bis zu einer förmlichen Bevormundung des Schauspielers ausgestalten und also oft als bloße mimische Vorschriften geben, was Aufgabe der dichterischen Rede gewesen wäre, zieht es die klassische Kunst vor, auch die Geberde in Worte umzusetzen oder in der Fügung des Textes wenigstens anzudeuten. Zwei Stellen aus klassischen Dramen, beide der künstlerischen Übergangszeit ihrer Dichter angehörend, sind für diesen Umschwung bezeichnend. In der ersten Fassung[91]) der Goethischen Kerkerscene (Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt nach der Abschrift des Fräulein von Göchhausen herausg. von Erich Schmidt 1887) findet sich bei dem Erscheinen Fausts vor der Gefängnisthür die Notiz: „Faust zittert, wankt, ermannt sich und schließt auf, er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen"; in der ersten Gesamtausgabe des Dramas dagegen (1808; achter Band der „Werke" bei Cotta) ist diese epische Beschreibung mit vollendeter Kunst in die Rede selbst übergeführt:

„Sie ahnet nicht, daß der Geliebte lauscht,
Die Ketten klirren hört, das Stroh, das rauscht“ [92]).

Das andre Beispiel bietet der reifende Schiller, wenn er in seinem „Don Carlos“ — ganz entgegen dem Verfahren seiner „Räuber“ — den Beichtvater Domingo eine Geberde des Unwillens am Prinzen mit breiter Rede umschreiben und auslösen läßt (I. 1):

Dieser stille
Und feierliche Kummer, Prinz, den wir
Acht Monde schon in Ihren Blicken lesen,
Das Rätsel dieses ganzen Hofs, die Angst
Des Königreichs u. s. w.

Was sich bei Lessing an mimischen Vorschriften und Winken in seinen Monologen findet, dient hauptsächlich dazu, die seelische Aufregung des Monologisirenden zu schildern. (S. z. B. „Miß Sara Sampson“ IV. 2; IV. 5. „Nathan“ III. 8.)

Ebenso ausgeprägt wie in den Jugenddramen zeigt sich auch bei dem reiferen Lessing die Neigung, mit einem Monologe lieber die Akte zu eröffnen als zu schließen. Besonders gern solche Stücke, in denen ein tragischer Held übermächtig dominiert, werden — ganz wie bei dem Dichter des „Faust“ und der „Iphigenie“ — mit einem Eröffnungsmonolog des Hauptcharakters eingeleitet. So sollte uns der über dem „Befreiten Rom“ aufgehende Vorhang gleich zuerst den Brutus allein auf dem Forum sehen lassen; so muß uns Euphaes gleich in der ersten Scene des „Kleonnis“ monologisch das „Lemma“ des tragischen Konfliktes verraten — invictumque virum vincet dolor — und Philotas, allein in einsamem Gefängniß, den quälenden Zwiespalt zwischen seiner Kindesschwachheit und seinem Mannesehrgeiz enthüllen. Auch „Alkibiades in Persien“, scheint es nach dem Prosaentwurf vom Jahre 1759, sollte die Scene durch ein gleich den innersten Kern des Stückes aufdeckendes Selbstgespräch eröffnen, und wie das alte Puppenspiel und der erste Faustdramatiker Marlowe, so konnte sich auch Lessing die Einführung seines einsamen Grüblers nicht anders als durch den traditionellen Monolog in der Studierstube denken, gleichwie er seinen „Werther den besseren“ sich gleich anfangs in einer komischen Soloscene präsentieren läßt.

Ob Gesamt- oder bloß neuer Verwandlungsanfang ist gleichbedeutend, wenn eine ganze Scenenkette von einer einzigen Person so überwiegend beherrscht wird, wie die letzte im dritten und die

zweite im fünften Akt des „Nathan". Deshalb dürfen wir auch die monologischen Eingänge der Auftritte unter den Palmen (III. 8; V. 3)[93]) hierher rechnen. Viel weniger nachdrücklich und voll als diese umfangreichen Eröffnungsmonologe sind die sanften Präludien, mit denen Just („Minna v. B." I. 1; III. 1), Mysis („Die Matrone von Ephesus" I. 1), der Prinz („Emilia Galotti" I. 1), der Klosterbruder und Saladin („Nathan" IV. 1; V. 1) Stücke oder Akte monologisch einleiten, in denen nicht sie, sondern andre das leitende Instrument zu spielen haben (vgl. auch noch den Entwurf zu dem „Horoscop" II. 1; V. 1).

Das Eigentümliche des Lessingschen Aktendes, daß es nämlich, entgegengesetzt der wirkungsvolleren Übung Schillers[94]), lieber etwas Neues einleitet, als das Bisherige prägnant abschließt, ist schon bei der Besprechung seiner Jugenddramen gekennzeichnet worden. Anstatt den ersten Akt der „Minna" mit Justs kleinem epilogartigem Selbstgespräch zu beendigen, wird noch eine Scene zwischen diesem und Werner angefügt, die von dem eigentlichen Thema ablenkt, eine ganz neue Person auf die Bühne bringt und auf spätere Motive hinweist. Diese Technik waltet als durchgehender Grundsatz auch über den späteren Dramen Lessings, und es ist schon gesagt worden, daß sie viel eher den aktiv vorwärts führenden Dialog als den zu Ruhe und Stillstand neigenden Monolog für ihre Zwecke geeignet finden muß.

In den wenigen Fällen, wo Lessing am Aktschluß trotzdem zur Einzelscene greift, läuft diese doch immer — mit Ausnahme von „Emilia Galotti" I. 8, wo der Rat Camillo Rota einen nachträglichen, für unsre Empfindung recht überflüssigen und abschwächenden Kommentar zu Hettores neronischer Zerstreutheit giebt — in Entschließungen oder Pläne aus, die für eine Art Fortschritt sorgen und gewissermaßen den Fuß noch in den nächsten Aufzug hinübersetzen. So kommt die Marwood, als sie sich im Schlußauftritt des vierten Aktes nach der großen Scene mit Sara vor die entscheidungheischende Frage: „Was nun?" gestellt sieht, zu dem Entschluß, der verhaßten Nebenbuhlerin ihre giftige Arzenei zu senden und mit den Worten: „Fort! Ich muß weder mich, noch sie zu sich selbst kommen lassen. Der will sich nichts wagen, der sich mit kaltem Blute wagen will" verläßt sie die Bühne. Noch deutlicher, weil nackter und kahler treten diese durch neue Entschlüsse gekennzeichneten Überleitungen in den Schlußmonologen des

ersten („Timandra ist voller Zorn und Wuth, und entschlossen mit dem Critias und den übrigen griechischen Gesandten gemeinschaftliche Sache zu machen") und des dritten Aufzugs („Pharnabaz beschließt diese Unterredung den Artaxerxes hören zu lassen") in dem Scenar zum „Alkibiades" hervor. Aber auch in dem vierten Akt der „Minna" (IV. 8), den Tellheim mit ein paar monologischen Zeilen beschließt, wird noch flugs ein neues Motiv angeschlagen, indem der Major nach der bisher verschmähten Hilfe seines Wachtmeisters ruft, und sich aufmacht, ihn für die Geliebte in Anspruch zu nehmen. An der entsprechenden Stelle des „Nathan" muß endlich auch Daja, die gutherzige Kupplerin, noch ihren in den folgenden Akt hineinweisenden Plan verkünden, der Recha ihre wahre Abkunft zu verraten:

„So ein ernster Wink
Kann unterwegens wenigstens nicht schaden.
Ja, ja! Nur zu! Itzt oder nie! Nur zu!" ——

Entsprechend dieser teils gründlichen Wandlung, teils folgerichtigen Fortsetzung der Lessingschen Jugendpraxis bei Verteilung, Einkleidung und Stellung des dramatischen Monologs, bewegt sich auch seine Form und Ausdrucksweise halb auf alten, halb auf neuen Bahnen.

Schönheit der Sprache im Drama galt unserm ersten großen Bühnendichter gerade so wie Hebbel für etwas, „an welchem arm zu sein, das erste Zeichen des Reichtums"[95]). Zu prunkhaftem poetischem Schmuck und rhetorischer Fülle bringt es auch der Monolog der „Minna von Barnhelm", der „Emilia Galotti" und des „Nathan" nicht. Im Gegenteil; von ersterem, der alle Bilder beinahe ängstlich zu vermeiden scheint, kann man sogar sagen, er bleibe hierin noch hinter dem Dialoge zurück (vgl. V. 5. L.-M. II. S. 250/51). Selbst Nathan und der Tempelherr sprechen für sich allein eher noch einfacher als im Wechselgespräch (s. namentlich V. 3), und in ihren Monologversen herrscht derselbe sermo pedester mit all seinen Enjambements und prosaischen Unebenheiten, der für die dialogischen Teile so bezeichnend ist. Das bürgerliche Trauerspiel der „Miß Sara Sampson" allein, auch hierin mehr noch einen tastenden Übergang als die feste Eroberung einer neuen, innerlich gewordenen Stilform darstellend, hat mehr französische Tiraden als ihm heilsam.

Auf diesem Wege lag also die naturgemäße Entwicklung des

Lessingschen Monologstils nicht. Vielmehr war es der realistische Zug zum Genetischen im Ausdruck, leise schon den Monologen seiner ersten dramatischen Schulübung unter der Rinde spinnend, der bei dem natürlichen Wachstum seiner eigensten analytischen und dialektischen Begabung wie in seinen reiferen Werken überhaupt, so auch in dem Monologstil seiner späteren Dramen am entschiedensten nach Entfaltung und Ausbildung rief. Die Gedanken als keimende und werdende zu geben, ist eine der ausgesprochensten und offenkundigsten Stilkünste des Laokoonverfassers. Auch eine der am frühsten erkannten, denn schon Herder in den „Kritischen Wäldern“ [96]) sagt: „Lessings Schreibart ist der Styl eines Poeten, das heißt, eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern der uns vordenket; wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achilles bey Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft; ein Gedanke, ein Schluß giebt den andern, der Folgesatz kommt näher; da ist das Produkt seiner Betrachtung! Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμενον eines vollendeten Gedankens; sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstätt, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden“. Es liegt auf der Hand, daß aus dieser Darstellungsart keine poetische Kunstgattung größeren Vorteil ziehen kann als die dramatische. Denn diese muß uns unmittelbar und unwiderstehlich mit hineinreißen in den dramatischen Werdeprozeß und uns so zu miterlebenden und mitbewegten Teilnehmern einer sonst außer uns bleibenden Handlung machen. „Diese Art des Vortrags“, sagt Engel [97]) im Anschluß an Baco (De Augment. Scient. LV. cap. 2 p. 152) und mit direktem Bezug auf Lessing, „verpflanzt die Wahrheit so in die Seele des Lesers, wie sie in des Schriftstellers eigner Seele gewachsen ist; sie giebt ihm nicht bloß den abgehauenen und unfruchtbaren Stamm, sondern die ganze Pflanze, mit ihrer Wurzel und ein wenig daran hängender Erde.“

Das ästhetische Kunstprincip, aus dem diese genetische Darstellungsweise entspringt, ist natürlich ein naturalistisches. Goethes und Schillers stilistische Entwicklung geht den umgekehrten Weg: „Goetz“ und die „Räuber“ schließen sich an die Stilform einer „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“ an; „Iphi-

genie" und „Maria Stuart" lenken, wenn auch unendlich vertieft und vergeistigt, von ferne wieder zu der ebenen, erhabenen und getragenen Redeweise der hohen antik-französischen Tragödie hinüber, die der Hamburgische Dramaturg für immer überwunden und verabschiedet zu haben glaubte. Goethes und Schillers reifste Dramen neigen zum Recitativen, Lessings Meisterstücke improvisiren, suchen den Schein der augenblicklichen Eingebung.

Und dieses Stilprincip ist so fest und durchgehend, daß ihm auch der dramatische Monolog unterliegt, der doch, weil nicht im Wechselfeuer sich kreuzender Kräfte, sondern in der ungestörten Einheitlichkeit einer isolirten Persönlichkeit erzeugt, eher wohl das in sich Geschlossene und von vorneherein Fertige suchen sollte. Aber Lessing vergißt auch in seinen Monologen nicht, daß er Dramatiker ist und daß der Dramatiker möglichst alles in der Entwicklung und als Gegenwärtiges darzustellen hat.

Hand in Hand mit dieser Neigung zur genetischen Ausdrucksweise geht in Lessings Monologen der Zug zum Dialogischen. Beides ist innerlich verwandt; denn was wäre das Gespräch anders als der unter der Reibung verschiedener Verstandesindividualitäten vor sich gehende (genetische) Werdeprozeß von Gedanken. „L'idée vient en parlant": so hat Heinrich von Kleist in ganz ähnlichem Gedankenzusammenhang einmal das bekannte materialistische Wort des Franzosen Rabelais ins Geistige parodiert [98]). Man hat früher von Lessing wohl gesagt, alle seine Werke seien Monologe [99]). Nichts ist verkehrter. Böhme und Hamann und Mendelssohn, das sind Monologisten; aber Lessings liebstes und vertrautestes Kampffeld ist der Dialog. Was uns Goethe und nach ihm Heinrich von Kleist verrathen haben, daß sich ihnen erst, wenn sie im Geiste wenigstens einen Bekannten vor sich sitzen sähen oder der lieben Schwester ins Auge schauen dürften, die Worte aus der Seele lösten, das gilt auch von Lessing. Erst wo er einen Resonanzboden trifft, wo er einen Gegner hat, wo der Schlag den Gegenschlag findet, fühlt er sich wohl, erwachsen alle seine intellectuellen und formalen Kräfte. Das gilt von seinen Streitschriften und Abhandlungen geradeso gut wie von seinen Epigrammen und Dramen. Und innerhalb dieser geradeso gut wie fürs Wechselgespräch auch fürs Selbst- und Alleingespräch. Lessing und seine Dialogführung hätte das scharfe Geschoß der Xeniendichter, das sie

gegen Platners „Gespräch über den Atheismus" schleuderten, auch nicht einmal gestreift:

„Einer, das höret man wohl, spricht nach dem andern, doch keiner
Mit dem andern; wer nennt zwei Monologen Gespräch?" —

Aus der Verbindung des Genetischen mit diesem Dialogischen aber gewinnen Lessings Monologe jene echt dramatische Aktivität und Beweglichkeit, die alle Entschuldigung der im Grunde widerdramatischen Vereinzelung des Redenden unnöthig macht[100]). Schon die „Miß Sara Sampson", so gerne sie noch mit Sentenzen und philosophischen Allgemeinheiten prunkt, weiß sich diese naturalistischen Kunstmittel trefflich zu Nutze zu machen, vor allem in dem Monologe Mellefonts (IV. 2), dem größten aller bisherigen bei Lessing. Deutlich sehen wir hier die Gedanken keimen, sprießen, wachsen, sich entfalten; erst aus dem vorausgehenden spinnt sich der zweite, erst der zweite erzeugt den dritten. Eine Fülle von Gedankenstrichen (23 in 28 Zeilen) sorgt für Pausen der Erholung und Sammlung, um ganz den Schein zu wecken, als sei jeder folgende Satz rein das frische Erzeugnis augenblicklicher Gedankenarbeit. Und neben diesem Genetischen das Dialogisierende des Stils: der für sich Sprechende teilt sich gewissermaßen antithetisch in zwei Personen: eine, die fragt, und eine, die antwortet; eine, die anregt, und eine, die weiterführt; eine, die zweifelt, und eine, die beschwichtigt; eine, die aufbaut, und eine, die einreißt. Es sind lauter kurze, spitze, hastige Sätze, und der zweite nimmt immer dem ersten — nach einer feinen Beobachtung des lebendigen Wechselgesprächs — das bedeutungsvolle Wort von den Lippen: „Ich liebe den Engel, so ein Teufel ich auch sein mag. — Ich lieb ihn? Ja gewiß, gewiß ich lieb ihn .... der melancholische Gedanke, auf zeitlebens gefesselt zu sein. — Aber bin ich es denn nicht schon? — Ich bin es freilich und bin es mit Vergnügen. Freilich bin ich schon ihr Gefangener. — Was will ich also? — Das! — Itzt bin ich ein Gefangener, den man auf sein Wort frei herumgehen läßt.... Warum muß ich eingeschmiedet werden, und auch sogar den elenden Schatten der Freiheit entbehren? — Eingeschmiedet? Nicht anders! .... Ich Ungeheuer! — Und bei diesen Gesinnungen soll ich an ihren Vater schreiben? — Doch es sind keine Gesinnungen; es sind Einbildungen! Vermaledeite Einbildungen ..." So haben wir Zuschauer ganz das Gefühl, als

ständen sich zwei leibhaftige Gegner gegenüber, die mit Schild und Lanze ihrer Dialektik auf einander rennen, um sich gegenseitig aus dem Sattel zu heben, und nirgends stört uns der Gedanke, als habe die dort allein auf der Bühne vor sich hinredende Person den Text ihres Monologes fix und fertig auf der Gehirnspule mitgebracht, von der sie ihn nun wie einen glatten, ungeknoteten Faden nur abzuhaspeln brauche. Auch die beiden Monologe der Marwood (IV. 5; IV. 9), soviel Sentenziöses und Deklamatorisches sie enthalten, lassen die Gedanken sich in „angenehmer Unordnung" kreuzen und gegenseitig unterbrechen. Lessing, der bestritt, daß die gerade Linie immer die kürzeste, und der dem dramatischen Ausdruck lieber Sprünge als ebenen Schritt verzeihen wollte[101]), läßt auch hier Vornehmen und Plan nicht etwa geradlinig zum endgiltigen Entschlusse steigen, sondern durch Selbsteinwürfe und Bedenken aller Art sich Hemmungen und Hindernisse bereiten, die uns eine zweck- und absichtsfreie Wirklichkeit vortäuschen.

Doch die „Miß Sara Sampson" bezeichnet hierin nur den Übergang; die entscheidenste und charakteristischste Wendung in der Lessingschen Monologtechnik vertritt sein „Philotas". Es ist Lessings kürzestes Stück, hat aber die längsten Monologe (I. 1; I. 4; I. 6). Und sämtlich fallen sie dem jungen, brauseköpfigen Helden selbst zu, auf den also, wie auch sein dialogischer Wortreichtum beweist (vgl. I. 2), nur schlecht das Selbstbekenntnis paßt, man habe seine Jugend denken, aber nicht reden gelehrt (I. 3, L.-M. II, S. 359). Sein Monolog über das Sterben (I. 4), der von Shakespeares Hamlet gelernt hat[102]), ist der umfangreichste, den Lessing je gewagt hat. Einigermaßen erträglich werden seine 71 Zeilen nur durch das echt dramatische Blut, das ihn durchpulst. In lebhaft bewegtem Auf und Ab eilt die schwankende Seele des ehrgeizigen Jünglings von Gedanke zu Gedanke und folgt in Anordnung und Ausdruck ganz den Grundsätzen, die Mendelssohn für den erhabenen Monolog aus dem berühmten Selbstgespräche des Hamlet entwickelt hatte[103]). Noch schärfer als bei dem großen Monologe des Mellefont tritt hier das Dialogische im Ausdruck hervor. Philotas fühlt sich selbst doppelt, als den Sohn und als den Prinzen, wie er zu dem Parmenio in der fünften Scene sagt (S. 366): „Der Sohn hat dich abgefertiget, aber noch nicht der Prinz. — Jener mußte fühlen; dieser muß überlegen." Und hier fühlt und überlegt er, beides so lebhaft und be-

wegt, daß er nicht nur sein Denken gegen sein Fühlen und sein Fühlen gegen sein Denken aufruft, sondern auch seine Gedanken zu Häschern und Beobachtern seiner Gedanken macht: „Und nun — welcher Gedanke war es, den ich jetzt dachte? Nein; den ein Gott in mir dachte — Ich muß ihm nachhängen! Laß dich fesseln, flüchtiger Gedanke! — Itzt denke ich ihn wieder! Wie weit er sich verbreitet, und immer weiter; und nun durchstrahlt er meine ganze Seele! —" Satz prallt auf Satz, Begriff auf Begriff, der eine immer noch spitzer und schärfer als der andre, das Ganze ein Buhurt mit krachendem Lanzensplittern, hier und da in eine pointierte, antithetische Wortspalterei ausartend, die den Epigrammatiker verrät. Wieder sind Gedanken-, Frage- und Ausrufezeichen die herrschende Interpunktion, womit das Raisonnement sich in Spannung und fliegende Hitze jagt: „Alles, was ich werden können muß ich durch das zeigen, was ich schon bin. Und was könnte ich, was wollte ich werden? Ein Held. — Wer ist ein Held?... Ein Held sei ein Mann — Ein Mann? Also kein Jüngling, mein Vater? — Seltsame Frage! Gut, daß sie mein Vater nicht gehöret hat!... Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? Wie alt? Sie muß hoch genug und muß stark genug sein." Man spürt, wie ganz auch Philotas ein Kind des philosophischen Zeitalters ist, das selbst im Angesicht des Todes noch in Wolffischen Distinktionen schwelgen und ganz wie Franz Moor[104]) auch seine heißesten Leidenschaften noch kalt zerlegen und zergliedern mußte.

Eins der wirksamsten Hilfsmittel zur Verlebendigung der dichterischen Rede ist die Apostrophe, eine poetische Figur, mit der sich, wie Homer und Voß[105]) beweisen, selbst das ruhige Epos Leben und Bewegung zu verschaffen weiß. Wieviel mehr das Drama. Nur ist hier zu beachten, daß was am Pulte der Studierstube bloß Farbe giebt, auf der Bühne leicht zur Schminke wird. Darum hat sich derselbe Schriftsteller, der in seinen Abhandlungen den Geheimerat Klotz und den Hauptpastor Göze so glücklich apostrophierte, in seinen Dramen, die dem Theaterpathos abhold sind, der Apostrophe nicht gerade häufig bedient. Aber ganz fehlt die rhetorische Anrufung auch in seinen Meisterdramen nicht, will doch auch sie im Grunde eigentlich nichts andres, als die Gesprächsform hervortäuschen helfen. Leiht sie in der „Miß Sara Sampson" ihre Schwinge nur der Rhetorik und Deklamation

(vgl. IV. 5 Marwoods Apostrophe an die Verstellung), so stellt sie schon der „Philotas" in den Dienst des Dialogischen. Die Götter, der Vater, der Arzt, das eigne Ich, der Gedanke, das Herz, die „Standhaftigkeit des Alters", die „Hartnäckigkeit des Jünglings" und das unselige Gold, sie alle werden im Monologe nach einander apostrophiert und müssen dem Einsamen Rede und Antwort stehen.

Die Monologe in der „Minna von Barnhelm" sind meist zu kurz oder bei ihren vorwiegend dramaturgischen Zwecken der eigentlichen Teilnahme an der inneren Handlung zu fremd, als daß sie zur Entfaltung der im „Philotas" zu beobachtenden lebendigen Darstellungsweise Gelegenheit bieten könnten. Auch Paul Werners Selbstgespräch (III. 6), das es allein zu einem gewissen Umfang bringt, verfährt zu episch und äußerlich, um die bewegte Sprechweise der Philotas-Monologe behaupten zu können. Aber „Emilia Galotti", so knapp und hastig auch hier die Monologe sind, lenkt schon wieder zu der genetisch und dialogisch verfahrenden Redeweise zurück. Auch die Apostrophe tritt in ihre guten Rechte. Nirgends lebendiger und wirkungsvoller als in dem Monologe des Prinzen (I. 5), wo er zu dem Porträt der Geliebten redet: „Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, daß ich dich besitze? — Wer dich auch besäße, schöneres Meisterstück der Natur!" und so mit bekannten Kunstmitteln des Shakespearischen „Macbeth" sein inneres Denken „schaubar und -wahr" zur lebendigen Darstellung zu bringen weiß[106]).

Zugleich kündigt sich in diesem Stücke, verbunden mit solchen monologischen Stilkünsten, eine neue an, die dann namentlich für die Selbstgespräche im „Nathan" charakteristisch wird. Sie entspricht der Stilveränderung, die in der Gesprächsform der „Emilia" überhaupt gegenüber denen der „Sara Sampson" und der „Minna von Barnhelm" Platz gegriffen hat. Schon die erste hervorragende Beurteilung, die sich in der zeitgenössischen Kritik mit dem zweiten bürgerlichen Trauerspiel Lessings beschäftigte, hat darauf aufmerksam gemacht[107]). In der „Sara", führt sie aus, fänden sich nach der Manier der Franzosen viel zu viel Tiraden; der Dialog der „Minna" lenke zur Natur zurück, ohne doch die Vorteile des gehobenen Stils ganz aufzugeben. In der „Emilia" dagegen verlasse der Dichter die glückliche Mitte schon wieder und verfalle in das naturalistische Extrem: „Nicht alles muß abge-

brochen sein, das Theater heischt zuweilen eine zusammenhangende, nicht kurze Rede. Zwischen diesen beiden Klipppen des abgekrummten (man verzeihe mir dieses Beiwort, es drückt, was ich sagen will, gar zu gut aus) und des deklamatorischen Dialogs muß man die Mitte treffen ... In diesem Stück nähert sich Lessing zu sehr der ersten dieser Klippen."

Das Aphoristische des Ausdrucks, das der Recensent hier tadelt, der „coupirte Stil", wie das vorige Jahrhundert diese zerhackte Redeweise nach dem Muster des Abbé Trublet (Pensées) nannte[108]), ist nur eine Folge des heißen Klimas, das dem ganzen Stücke das Blut so fieberhaft schnell durch die Adern treibt, und entspricht durchaus dem hastigen, fortreißenden Tempo der Handlung, das gleich in den ersten Scenen con passionato einsetzt und so auch dem ganzen Drama getreu bleibt. Auch im Monologe wird es nicht gedämpft. „Klagen, nichts als Klagen!" hebt der Prinz an, „Bittschriften, nichts als Bittschriften! — Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch! — .... Emilia? Eine Emilia? — Aber eine Emilia Bruneschi — nicht Galotti. Nicht Emilia Galotti! — Was will sie, diese Emilia Bruneschi? Viel gefordert, sehr viel. — Doch sie heißt Emilia. Gewährt!" Das ist, den Vergleich einmal aus der bildenden Kunst geschöpft, als hätte ein Maler aus der Vogelperspective nur immer die Bergspitzen, nicht auch die Thäler und Ebenen, ja nicht einmal die Höhenzüge einer Landschaft aufgenommen. Hier haben wir keine Perioden mehr wie in den Jugendlustspielen oder in der „Sara", auch keine Sätze mehr wie in dem „Philotas", sondern nur noch Pointen, Satzgipfel, Satzkerne und -keime. — Je weiter das Stück vorschreitet, desto tiefer arbeitet es sich in diese stoß- und ruckweis vordringende Sprachform hinein. „Sogleich! sogleich! — Wo blieb es? — Auf der Erde? das war zu arg! Doch betrachten? betrachten mag ich dich fürs erste nicht mehr", ruft der Prinz zu Ende des ersten Aufzugs vor dem Bilde der Emilia aus. „Nur aufhalten muß er mich nicht wollen. Dasmal nicht! ... Da war ja noch die Bittschrift einer Emilia Bruneschi — Die ist's. — Aber, gute Bruneschi, wo deine Vorsprecherin — Kommen Sie, Rota, kommen Sie." Am knappsten und kürzesten aber werden die explosiven Interjectionen von den wühlenden Monologen des Odoardo im fünften Akt hervorgestoßen: „Wie? — Nimmermehr! — Mir vorschreiben, wo sie hin soll? — Mir sie

vorenthalten? — Wer will das? — Wer darf das?" (V. 4) oder: „Warum nicht? — Herzlich gern — Ha! ha! ha! — Wer lacht da? — Bei Gott, ich glaub, ich war es selbst. — Schon recht! Lustig, lustig. Das Spiel geht zu Ende. So, oder so! — Aber — (Pause) wenn sie mit ihm sich verstünde? Wenn es das alltägliche Possenspiel wäre? Wenn sie es nicht werth wäre, was ich für sie thun will? — (Pause) Für sie thun will? Was will ich denn für sie thun? — Hab ich das Herz, es mir zu sagen? — .... Gräßlich. Fort, fort! Ich will sie nicht erwarten. Nein!..."

Die sparsame Kürze und schmucklose Kahlheit dieser affektüberladenen Sätzchen, die schon zur Zeit des pathetischen Klopstock und des wortreichen Wieland so vortrefflich die französische Warnung „Le secret pour être ennuyeux c'est de tout dire" zu beherzigen verstanden, hat allzeit den Beifall auch der konsequentesten Naturalisten gehabt. Man erkannte wohl, wie sorgsam Lessing die Wirklichkeit studiert und auch seinen Monolog von der natürlichen Redeweise des seelisch erregten Augenblicks hatte lernen lassen. Leidenschaftliche Empfindungen, lehrt die Beobachtung der Natur, die unsre Brust mit ihrer Fülle und Unrast zu zersprengen drohen, setzen sich nicht so leicht und eben in Sprache um, wie uns die schwunghafte Rhetorik Schillers oder der harmonische Vortrag Goethes glauben machen möchte. Ja, noch mehr: Zustände des Affekts heben den Menschen aus den abgerundeten Formen des guten Tons einer gebildeten Gesellschaft heraus und geben seinen Ausdruck wieder den unzahmen Mächten ursprünglicher Naturverhältnisse anheim[109]). Die Urform des Satzes aber ist die Interjektion. „Sie stellt", sagt Wunderlich[110]), „eine erste Entwicklungsstufe der Sprache dar, auf der die Eindrücke unmittelbar einen Reflexlaut auslösen. Auf dieser Stufe verharrt auch heute noch ein ganz außergewöhnlicher Bruchtheil unsrer Umgangssprache. ... Durchaus nicht alle die verkürzten und verstümmelten Sätze, die der Schulgrammatiker in den Äußerungen des täglichen Lebens beobachtet, sind etwa Ellipsen und bieten Lücken, sondern im Gegenteil, sie stellen meist eben jene primäre Entwicklungsstufe dar, über die der Mensch in lebhafter Erregung nicht hinauskommt oder von der die Eierschalen an den entwickelteren Fügungen hängen bleiben". Auch in der Vorherrschaft des sinnschweren Hauptworts und Prädikats, sowie des prägnant vorgeschobenen Infinitivs, der aber fast alle Gerechtsame und Freiheiten des Substan-

tivs in sich aufgenommen hat. („Doch betrachten? Betrachten mag ich dich fürs erste nicht mehr.... Mir vorschreiben, wo sie hin soll? — Mir sie vorenthalten?") dürfen wir ein der natürlichen Umgangssprache oder der widergrammatischen Syntax des Affekts abgelauschtes realistisches Kunstmittel erblicken, das dem „style épithété" des 17. Jahrhunderts vollends den Garaus macht —, gerade so gut wie in der Bevorzugung der rhetorischen Fragesätze („Wo blieb es? Auf der Erde? Das war zu arg! Doch betrachten? ... Mir vorschreiben? Mir sie vorenthalten? Wer will das? Wer darf das? Warum nicht? Wer lacht da? Für sie thun will? Was will ich denn für sie thun? Hab ich das Herz, es mir zu sagen"?), in der Verkümmerung des Hauptsatzes in Bedingungsgefügen („Wenn sie mit ihm sich verstünde? Wenn es das alltägliche Possenspiel wäre? Wenn sie es nicht werth wäre, was ich für sie thun will"?), wie in dem Mangel an Bindepartikeln und in den durch die zahlreichen Gedankenstriche und Pausen angedeuteten Aposiopesen.

All diese der Wirklichkeit abgelernten Stileigenheiten konnten also unsern modernen Realisten und Naturalisten, so weit sie selbst, unter Ibsens Führung, in dem Häckselstil ihrer Dramensprache auch noch darüber hinausgegangen sind, wohl schulgerecht erscheinen. Aber daß sich der Epigrammatiker Lessing nicht überwinden konnte, dieser Kürze der Leidenschaft nun auch die dialektische Würze seines Witzes vorzuenthalten, das ist dem Dramatiker auch nach Schiller [111]) oft verdacht worden. Man vergaß dabei nur, daß Gotthold Ephraim auch im Feuer und Schmerz des Lebens so sprach, wie sein Odoardo vor der Erdolchung seiner Tochter, und daß der Mann der Eva König zwischen dem Sarge seines neugeborenen Söhnchens und dem Totenlager seiner heißgeliebten Frau Briefe voll beißenden Witzes und sprühender Bilder schreiben konnte, die Andre mit Thränen und Wehklagen getränkt hätten [112]).

Diese Knappheit des Ausdrucks und kunstvolle Sparsamkeit in überleitenden und verbindenden Zwischengliedern setzen auch die Monologe des „Nathan" fort. Aber mit ganz anderm Erfolge: was dort die Hast und Wucht der leidenschaftlichen Aufregung, malt hier die in stilles Sinnen und Grübeln verlorene Nachdenklichkeit der mühsamen Überlegung. Das Selbstgespräch des weisen Juden vor der Ringerzählung (III. 6) ist hierfür besonders lehr-

reich, wie sich auch sonst alle Lessingschen Stilkünste des Monologs in diesen 26 Versen offenbaren: das Dialogische, das den Verstand die einzelnen Punkte langsam sich selber abfragen läßt, das Genetische, das erst aus dem vorausgehenden den Samen für den folgenden Gedanken nimmt, und das Aphoristische, das unsern ebenen Blick nicht über die weite, ununterbrochene Fläche des ganzen Gedankenmeeres leitet, sondern nur einzelne Inseln daraus kräftig emportauchen, das Übrige dagegen im verschwiegenen Dämmer der Ahnung ruhen läßt. Ein guter Schauspieler wird die 21 Gedankenstriche, die Lessing diesem Monologe gegönnt hat, gewiß noch sehr vermehren müssen, soviel verschweigt er oder deutet er nur an:

„Hm! hm! — wunderlich! — Wie ist
Mir denn? — Was will der Sultan? was? — Ich bin
Auf Geld gefaßt; und er will — Wahrheit. Wahrheit!
Und will sie so, — so bar, so blank, — als ob
Die Wahrheit Münze wäre! . . .
Doch wie? Sollt' er auch wohl
Die Wahrheit nicht in Wahrheit fordern? — Zwar,
Zwar der Verdacht, daß er die Wahrheit nur
Als Falle brauche, wär' auch gar zu klein! —
Zu klein? — Was ist für einen Großen denn
Zu klein? . . .
Ich muß
Behutsam gehn! — Und wie? wie das? — So ganz
Stockjude sein zu wollen, geht schon nicht. —
Und ganz und gar nicht Jude, geht noch minder.
Denn, wenn kein Jude, dürft' er mich nur fragen,
Warum kein Muselmann? — Das war's! Das kann
Mich retten! — Nicht die Kinder blos, speist man
Mit Märchen ab. — Er kömmt. Er komme nur!"

Ein Tauber und Blinder, der nicht spürte, welche Fülle von verschwiegenen Gedanken hinter jedem dieser Sinnstriche flutet! Die reichste und tiefste aber gewiß hinter dem, der dem entscheidenden „Das war's!" vorangeht. Ein geistreicher Philosoph[113]) unsrer Tage hat diesem Gedankenstrich eine längere Betrachtung gewidmet. „Der Gedankenstrich", sagt er, „den Lessing an dieser Stelle macht, verbirgt eine ganze Reihe von Gedanken, die nur in ihrem letzten Ergebniß zum Vorschein kommen: „Das wars!

Das kann mich retten". Er vertrete die ganze Antwort auf die Frage: „warum kein Muselmann"? also die ganze Gedankenkette, mit der Nathan später dem Sultan gegenüber seine Religion aus der Heiligkeit der Geschichte und des Erbtums erklärt:

„Denn gründen alle sich nicht auf Geschichte? . . .
Wie kann ich meinen Vätern weniger,
Als du den deinen glauben?"

Alle diese Gedanken tauchen in Nathans Seele schon auf in jenem Augenblick des Monologs, wo er bei dem Satze einhält: „Denn, wenn kein Jude, dürft' er mich nur fragen, warum kein Muselmann?" und schon in demselben Augenblick sind die Argumente wie auf eine Eingebung hin auch schon in das wohlbekannte Bild gekleidet. Der erleuchtende Gedanke aber kommt nicht allmählich und stufenweis aufsteigend wie das Licht des Tages, sondern plötzlich und überraschend wie das Feuer des Blitzes oder der Funke der elektrischen Batterie.

Auch das entspricht einer feinen psychologischen Beobachtung des menschlichen Denkens. Wer hätte nicht schon an sich selbst bemerkt, wie gerade unmittelbar vor dem letzten Schlußglied einer Gedankenkette die Logik des kühlen Verstandes aussetzt, wie ihm in der Glut der dem Resultat vorauszitternden Erregung gewissermaßen die Waffen zu heiß werden, so daß er sie resigniert dem wärmeren Gefühl in die Hand drücken muß. Deshalb sprechen wir ja so gerne von der „gütigen Eingebung", und die Franzosen sagen fein: „Alle großen Gedanken kommen aus dem Herzen".

Ganz ähnlich wie Nathan gelangt Philotas zum Entschluß, als schon Parmenio beinahe vor ihm steht (I. 4): „Geschwind entschlossen! — Was muß ich ihm sagen? Was muß ich durch ihn meinem Vater sagen lassen? — Recht! Das muß ich sagen, das muß ich sagen lassen", oder (I. 6), als er schon den König nahen sieht: „Still! Wenn ich das Kind spielte? — Dieser Gedanke verspricht etwas. — Ja! vielleicht bin ich glücklich —". Auch der junge Schiller wußte schon mit diesem ebenso psychologisch wahren wie theatralisch wirksamen Kunstgriff zu arbeiten, wenn er seinen Franz, den kalt rechnenden Bösewicht, nach teuflisch langem Grübeln über die sicherste Todesart für den langlebigen Vater, schließlich enden läßt: „Wie? — Nun? — Was? Nein! — Ha! (auffahrend) Schreck! — Was kann der Schreck nicht?" Und gerade so überraschend und plötzlich wie der von Luisens schlichter Größe

überwundenen Lady Milford die Entscheidung zur Flucht (IV. 8), kommt auch dem eifersüchtigen Rachedurst der vom Prinzen verschmähten Eboli die Lösung des Rätsels („Sie hält plötzlich ein, von einem Gedanken überrascht“) wie der entscheidende Entschluß („Der König wisse den Betrug — der König?“ nach einigem Besinnen: „Ja, recht — das ist ein Weg zu seinem Ohre“). Und das in einer Scene, die auch sonst nach Form und Technik manches aus Lessings Schule zur Schau trägt (Letzte Bearbeitung II. 9).

Die beiden großen Monologe des Tempelherrn (III. 8; V. 3) beherrscht eine ganz ähnliche Technik. Auch hier ein Verhör mit sich selbst: Frage und Antwort, Rede und Gegenrede, Selbsteinwürfe und Selbstzurechtweisungen sowie lebhafte Apostrophen halten den dialogischen Schein aufrecht. Dazu wieder das Auffangen eines Wortes aus dem vorausgehenden Satze, um einen neuen Gedanken herauszuspinnen, es zu wenden und zu kehren, ob sich nicht noch eine andre Seite finden, ein andrer Kern herausschälen lasse (V. v. 92/93):

Kein kleiner Raub, ein solch Geschöpf! — Geschöpf?
Und wessen? — Doch des Sklaven nicht, der auf
Des Lebens öden Strand den Block geflößt,
Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch u. s. w.

Einigermaßen auffallen muß es bei diesem ziemlich stark ausgeprägten Bestreben nach naturalistischer Gestaltung des Monologs, daß sich Lessing in seinen späteren Dramen den in den Jugendlustspielen öfter angewandten Kunstgriff, den letzten Satz des Selbstgesprächs mitten in der Konstruktion, meist mit einem „Doch —“, abzubrechen, so gut wie ganz versagt hat. Einzig und allein das letzte Alleingespräch des Philotas (I. 6) endet mit einem offenen Gedankenstrich: „Dieser Gedanke verspricht etwas. — Ja! Vielleicht bin ich glücklich —“, und selbst hier könnte zur Not ein Punkt stehen.

Häufiger ist bei Lessing das Einsetzen des Monologes mitten in der Gedankenreihe, was er von Shakespeare lernen konnte, und öfter kommt er hierbei der angestrebten Natürlichkeit noch durch mimische Vorschriften oder charakteritische Interjectionen, die das vorausgegangene stille Denken andeuten sollen, zu Hülfe [114]). So muß Mellefont (IV. 2) erst „einigemal tiefsinnig auf und nieder gehen“, dann aber gleich anheben: „Was für ein Rätsel bin ich mir selbst! Wofür soll ich mich halten?“

Namentlich da kann dieser Kunstgriff zur Anwendung kommen, wo eine Person gleich mit einem Monolog auf die Bühne tritt. Daher finden wir ihn besonders im „Nathan", der ja unter allen Lessingschen Stücken die meisten Eröffnungsmonologe hat. Schon wenn (II. 5) Nathan selbst mit den Worten: „Fast scheu' ich mich des Sonderlings. Fast macht mich seine rauhe Tugend stutzen" auf die Scene kommt, so hat Jeder das Gefühl, dies sei schon ein mittleres Glied in einer längeren, bereits hinter der Scene angeknüpften Gedankenkette. Auch die Einleitung der beiden Monologe des Tempelherrn soll nach der Absicht des Dichters offenbar den Eindruck erwecken, als habe er im Stillen schon längere Zeit vorausgedacht, ehe sein Denken laut wird. „Geht, mit sich selbst kämpfend, auf und ab; bis er losbricht" steht vor seinem ersten Selbstgespräch unter den Palmen (III. 8), dann folgt, von zwei Gedankenstrichen eskortiert, gleich der Satz: „— Hier hält das Opferthier ermüdet still —". Ermüdet still, glaubt man zu hören, auch auf seinem Gedankengange. Ganz ähnlich gleich in medias res führt sein zweiter Monolog (V. 3), wo er vor Nathans Hause auf und nieder geht: „Ins Haus nun will ich einmal nicht. — Er wird sich endlich doch wohl sehen lassen!" Noch gedankenverlorener und unbewußter eröffnet der Monolog des Klosterbruders (IV. 1) die Scene: „Ja, ja! er hat schon Recht, der Patriarch!" [115]) Aber auch wo der Monologisierende nicht erst auf die Bühne kommt, sondern allein gelassen wird, wie Nathan von dem Tempelherrn (II. 7) oder von dem Sultan (III. 6), sucht Lessing gern den Schein eines unbewußten, hindämmernden Übergangs vom stillen zum lauten Denken zu wahren: „Hm! Hm! — wunderlich! — Wie ist mir denn"? —

Unter unsern Klassikern hat Goethe die ausgesprochenste Neigung seine — meist innerlichen — Helden bei ihrem ersten Auftreten durch Monologe einzuführen [116]). Götz, Iphigenie, Faust (I. und II. Teil), Fernando, Stella, Wilhelm (die einleitenden ganz unbedeutenden Bedientenscenen stören das Princip nicht) lernen wir gleich zuerst in Alleingesprächen kennen. Auch Clavigo und Tasso treten in ruhigem Gespräche auf, während den durch und durch passiven Egmont erst der zweite Akt auf die Bühne bringt. Anders Schiller und Lessing: beide brauchen für die vorbereitende Schilderung ihrer Helden Mittelspersonen. Aber während der Dichter des „Wallenstein" sich in der allsei-

tigsten, genausten Darlegung seines dramatischen Hauptcharakters kaum Genüge zu leisten vermag und einen Apparat von beleuchtenden Reflexen in Bewegung setzt, der beinahe ein eignes Stück darstellen könnte, folgt Lessing noch der alten einfacheren Gewohnheit seiner Bühne, die Helden mittels ihrer Vertrauten vorzuführen. Wie der junge Gelehrte durch Anton, der Misogyn durch Lisette, der Freigeist durch Lisidor und Johann, so wird Miß Sara Sampson durch ihren Geliebten und ihren alten Diener, Minna von Barnhelm durch ihr Kammermädchen, Emilia Galotti durch ihre Mutter, Nathan durch seine Haushälterin und seine Tochter eingeführt, so daß unter den Helden der späteren Lessingschen Dramen sich nur Philotas selbst den Prolog spricht.

Daß das weibliche Geschlecht in der Wirklichkeit redseliger und monologfreudiger ist als das männliche, unterliegt wohl keinem Zweifel. Ob aber ein Dramatiker schon je so naturalistisch und prinzipienversessen war, von dieser Thatsache der Wirklichkeit auch die Verteilung seines Dialogs und Monologs beherrschen zu lassen, ist eine andre Frage. Jedenfalls erfordert sie eine genauere Untersuchung, als Wunderlich [117]) mit seinem allgemeinen, selbstgewissen Ausspruch: „Das weibliche Geschlecht steht fast überall, wo es in der Litteratur redend eingeführt wird, mit längerer Rede der Männerwelt gegenüber" glauben machen möchte. Die Monologtechnik des männlichen Dramatikers Lessing straft diese unbewiesene Behauptung jedenfalls gerade so gut Lügen wie die Heinrich von Kleists, der weder für Agnes [118]), noch für Eve, Penthesilea, Käthchen, Thusnelda oder Natalie einen Monolog übrig hat. Auch Goethe und Schiller, deren Dramen sonst an Heldinnen nicht gerade arm sind, teilen ihren weiblichen Rollen nur etwa halb bezw. drittel so viel Monologe zu wie den männlichen. Lessings Jugenddramen, die auch sonst feinere psychologische und ästhetische Unterscheidungen vermissen lassen, dürfen wohl billig außer Betracht bleiben, obgleich auch sie fast dreimal so viel männliche Monologe als weibliche haben. Aber in den drei auf Heldinnen getauften Dramen der spätern Zeit zählen wir insgesammt — so sehr sind den Sara, Minna und Emilia intime Vertraute Blitzableiter für Selbstgespräche [119]) — nur einen einzigen Monolog, der ihnen zufällt (Sara III. 4), während Philotas für sich selbst alle drei des Stückes, Nathan unter sieben größeren vier in Anspruch nimmt. Eine irgendwie maßgebende Folgerung aber

soll hieraus für die dichterische Behandlung der beiden Geschlechter bei Lessing ebenso wenig gezogen werden, wie aus andern spitzfindigen „Untersuchungen", die entscheiden möchten, ob bei ihm das Alter monologlustiger ist als die Jugend oder umgekehrt.

Noch knifflicher als diese erscheint die auch schon aufgeworfene Frage, an welchen Stellen der dramatischen Handlung, *in welchen Akten die Hauptstätte für Monologe* ist. Ja, wären unsre klassischen Stücke alle genau nach dem aufrechten Keilschema der Freytagschen Technik III. II. IV. I. Akt V. gearbeitet, so brauchte man ja bloß durch ein bequemes Rechenexempel die Statistik aufzunehmen. Aber entspricht etwa der dritte Akt der „Emilia Galotti" dem gleichen des „Don Carlos", oder der vierte Aufzug des „Tasso" dem gleichen des „Käthchen von Heilbronn"? Und andererseits: läßt sich etwa Justs winziger Expositionsmonolog (Minna I. 1) der Eröffnungsrede der „Iphigenie", oder der große Konfliktmonolog Wallensteins („Wallensteins Tod" I. 4) dem Fanfarenruf des „Prinzen von Homburg" (I. 6) gleichsetzen? Gewiß nicht. Man sieht also, wie man mit solcher Zählmethode in die Brüche geraten würde. Nur soviel läßt sich etwa ausmachen: während Schillers („Die Räuber" und „Fiesco" noch ausgenommen) und Kleists erste Akte eine ausgesprochene Abneigung gegen Monologe zeigen, greifen Lessings einleitende Aufzüge — in gewisser Übereinstimmung mit Goethes Übung — viel häufiger danach: in seinen späteren Fünfaktern halten die Selbstgespräche in den zwei ersten Akten an Zahl denen der beiden Schlußaufzüge gerade die Wege (7 + 4 : 5 + 6), während der mittlere Akt, der Gipfelpunkt der dramatischen Architektur, mit seiner Siebenzahl gerade noch die Höhe behauptet. Bei Goethe und Schiller dagegen liegt der Schwerpunkt der Monologe erst im vierten Akte, bei Kleist, der die nachträglichen Reflexionsmonologe den Programm- und Entschlußmonologen vorzieht [120]), gar erst im fünften, wogegen die dritten Akte bei ihm auffallenderweise gänzlich monologleer bleiben. Was folgt nun daraus? Mit Sicherheit nur zweierlei: erstens, daß Lessings und Goethes Monologreichthum in den steigenden Akten eine gewisse Vorliebe für expositionelle und vorbereitende Einzelscenen hat; zweitens, daß alle vier Dramatiker, Lessing, Goethe, Schiller und Kleist, Hebbels Wort [121]), zu Schlusse des Dramas wäre ihm zu Muthe, „als ob er mit bloßen Füßen

über glühendes Eisen ginge: um Gottes Willen nur kein Aufenthalt", völlig zunichte machen und damit überhaupt aller aprioristischen Rechnerei — denn wer möchte nicht, allein der grauen Theorie nach, gerade den fünften Akt für den monologfeindlichsten halten! — den Todesstoß versetzen.

Begleitende Handlung vermißt man in den späteren Lessingschen Monologen fast ebenso sehr, wie in denen seiner Jugendlustspiele. Briefe und Papiere allein sorgen hier und da für einen Schein dramatischer Bewegung. So gewinnt der erste Monolog der Sara (III. 4), den sie während des Briefschreibens spricht, durch ihre Beschäftigung mit der Feder, durch Ausstreichen des Geschriebenen und durch Pausen des Nachdenkens etwas von aktiver Lebendigkeit; ihm entspricht das die „Emilia Galotti" eröffnende Selbstgespräch des Prinzen (I. 1), das sich aus der Durchmusterung eben eingelaufener Kabinetspapiere seine Anregungen holt. Auch Tellheim macht sich in dem einzigen Monologe, wo ihn nicht allein und ausschließlich seine Gedanken beschäftigen, mit Briefschaften zu thun (I. 7). Am meisten monologbegleitende Handlung scheint für die zwitterhafte Schicksalstragödie „Das Horoscop" (1758/59) vorgesehen gewesen zu sein, wenigstens darf man nach dem Scenenentwurf für zwei monologisch geplante Auftritte entscheidende Handlung als begleitendes und verlebendigendes Moment voraussetzen (II. 1: „Lucas bekömmt das versiegelte Horoscop, erbricht und liest es und erschreckt; III. 4: Lucas, der sich die Adern aufreißen will. Indem erinnert er sich an sein Feuerrohr, das in dieser Zeit erfunden war. Er weiß es geladen und will sich erschießen"). — Ganz ohne Handlung kommen die monologisierenden Personen im „Nathan" aus, was aber ja für dies ganz innerliche Gedankendrama, in dem mehr abgehandelt als gehandelt wird, weiter nicht Wunder nehmen kann.

Der, beiläufig gesagt, auch vom jungen Goethe[122]) getheilten dramaturgischen Grille, die den Monologauftritt abbrechenden *Personen der nächsten Scene* in einem der letzten Sätze des Selbstgesprächs schon *ankündigen* zu lassen — eine Gewohnheit, die vielleicht doch auch in Lessings realistischer Tendenz ihre nicht schwer erratbare Erklärung finden mag — ist auch der reife Dichter treu geblieben. Und zwar hat er es verstanden, dem in den Jugendlustspielen fast allein geläufigen Ausruf: „Ha! da kömmt"! —, dessen von Shakespeares Intriguanten überkommene

Überraschungsinterjektion freilich auch ferner Lessings Liebling bleibt („Minna" III. 1; V. 4. „Nathan" II. 5; V. 3 — „Sara" V. 2; „Emilia III. 4; V. 2), eine bunte und oft ebenso geschickte, wie geistreiche Variation zu verschaffen. So meldet schon Just, durchaus charakteristisch für die leichten Leutchen wie für die leichte Situation, die nahende Franziska (III. 1) an: „Ha, die Thür geht auf. Wie gewünscht! Das Kammerkätzchen"! Am reichsten und liebenswürdigsten aber läßt seinen strahlenden Geist auch um diese Kleinigkeiten Lessings letztes und vollendetstes Stück, sein „Nathan", spielen: wie bezeichnend, wenn Nathan (II. 7) die neugierig horchende Daja hinter den Palmen hervorwinkt: „Doch wie? lauscht dort nicht Daja? Nun so komm nur näher, Daja"; wie sinnvoll epigrammatisch zugespitzt ist ferner nicht des weisen Juden Monologabschluß bei Saladins Erscheinen vor der Ringerzählung, da er eben „zu Rande mit seiner Überlegung" ist: „Er könnt. Er komme nur!" (III. 6); wie hübsch und anschaulich malend die laokoongerechten Empfangsworte, mit denen der Tempelherr (III. 8) den sehnlichst Erwarteten ankündigt: „Da kömmt er; kömmt mit Hast; glüht heitre Freude. Wer kam vom Saladin je anders? He! He, Nathan!"

Von dem Lessing'schen Aparte, soviel Raum ihm auch in dem letzten seiner Stücke noch eingeräumt ist, läßt sich im Allgemeinen doch sagen, daß es, je strenger und stilisirter das Drama, desto seltener und ernster wird und fast überall die Entschuldigung für sich in Anspruch nehmen darf, die Lessing in seinen „Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" (3. Stück 1750) anruft: „Ich ließ es noch gelten, wenn dann und wann eine Person ein Wort sagt, das ihr so zu sagen aus dem Munde wider Willen entwischt, und die Verfassung der Seelen, bei unvermutheten Zufällen, gleichsam zu verrathen scheint".

Recht lustig wuchert das Aparte noch in der „Miß Sara Sampson", obwohl auch hier seine Naivität, wie sich aus einer Frage Saras an den bei Seite sprechenden Waitwell zeigt (III. 3: „Was sprichst du da für dich?"), nicht mehr so ganz ungestört und bedenkenlos ist wie in den Jugendlustspielen. „Philotas" ist zu kurz und zu wenig polyphon, um mehr als zwei kurze Zwischenausrufe des gepreßten Helden zu bieten (I. 8). Viel öfter arbeitet bezeichnenderweise das einzige Lustspiel dieser Zeit mit verstohlenen „Beiseite" und „Vor sich". Einmal muß hier das Aparte

sogar einen recht wichtigen und einschneidenden dramaturgischen Dienst leisten (V. 3), wenn Franziska in Gegenwart Tellheims die leise, für den einzigen Partner aber doch hinreichend verständliche Seitenbemerkung thut: „Er will sich durchaus nicht aus dem Irrthume bringen lassen", um mit diesem Köder dann desto glaubhafter ihre geschickte Mystifikation: „Es ist ein Irrthum, sag' ich, wenn Sie meinen, daß das Fräulein doch noch eine gute Partie sei" an den Mann zu bringen. Sonst erreicht die im Grunde ernste „Minna" mit ihren verstohlenen Aparte, abgesehen von einem längeren beiseite geführten Gespräch zwischen dem Wirt und Franziska (V. 8), auch von ferne nicht die göttliche Ungenirtheit, die der „Misogyn" und der „Freigeist" hierin zur Schau tragen. Selbst die dienenden Geister haben vieles von ihrer früheren respektwidrigen, naseweisen Zwischenrederei abgelegt, wie denn der Wachtmeister einmal in Gegenwart des Fräuleins die plauderlustige Franziska abtrumpft: „Hier nicht, Frauenzimmerchen. Es ist wider den Respekt, wider die Subordination". In der „Emilia Galotti" findet sich eine regelrechtes Aparte nur ein Mal, und das in einem Augenblick so hochgradiger Erregung, daß es schon dadurch seine hinlängliche Erklärung findet. „Das sprach sein Engel", entfährt es dem Odoardo, als ihm der Prinz, da er schon die Hand am Dolche hat, Beruhigung zuspricht und Marinellis infame Zweideutigkeiten zu parieren bemüht ist (V. 5.). Auch Orsinas heimlich vor dem noch nicht wahrgenommenen Marinelli ausgesprochene Verwunderung über den veränderten Empfang erklärt sich ohne weiteres aus ihrer augenblicklichen Aufregung, während die längere Überlegung des Kammerherrn, die er trotz der Anwesenheit Battistas ganz monologisch abhält, eher für eine Schwäche des überall auf das offenkundige Werden- und Wachsenlassen eines Entschlusses bedachten Dramatikers genommen werden muß (III. 6). Sonst finden wir hier nur einige charakteristische „Vor sich", die zum größten Teil, namentlich im vierten Akt, dem zwiespältigen, versteckten Marinelli zufallen (IV. 3, 5, 6). Ganz ohne Aparte vermag auch der „Nathan" nicht auszukommen. Wer so viel für sich denkt und sinnt wie der weise Jude, muß öfter auch in Gegenwart Andrer, die nur die äußere Erscheinung der Dinge sehen, nicht aber des innern Wesens Kern zu deuten wissen, vor sich hinmurmeln (I. 2; IV. 6), und vor der harmlosen Einfalt des Klosterbruders, der ihm „in einiger Entfernung von der Seite folgt",

darf unbesorgt auch der Tempelherr leise vor sich hin seinen gutmüthigen Spott treiben (I. 5), geradeso wie er am Ausgang des Stückes in seiner „wilden, stummen Zerstreuung" gleich dem Odoardo (s. oben S. 73) ein „Das hieß Gott ihn sprechen" zwischen den Dialog schnellt. Größeren Umfang nimmt das Beiseitesprechen im „Nathan" nur einmal an (V. 8), wenn im letzten Auftritt zur Lösung des Knotens Nathan und Saladin ihre ganze Unterredung über die Herkunft des Tempelherrn in leisem Tone seitwärts von den Andern führen.

Wenn ich nun zu Schluß dieser Darstellung die Ergebnisse meiner Untersuchung noch einmal zusammenzufassen unternehme, so muß ich mich darauf beschränken, allein den Fortschritt innerhalb Lessings eigner Monologbehandlung aufzudecken und nur die wesentlichsten Punkte in knappen Schlagwörtern in Erinnerung zu bringen. Sonst würde ich einerseits den weiteren Untersuchungen, die ich für das spätere klassische Drama der Deutschen plane, allzu sehr vorgreifen, und andrerseits würde bei der Mannigfaltigkeit der in Betracht kommenden Gesichtspunkte aus der „Zusammenfassung" leicht eine eigne neue Abhandlung werden.

Zunächst und vor allem: die allgemeine künstlerische Wertung und Verwendung des dramatischen Monologs hat sich in den späteren Dramen Lessings gegenüber denen seiner Jugendstücke gründlich gewandelt. Hier war er in dreiviertel aller Fälle dramaturgischer Notbehelf im Dienste der französischen Ortseinheit und Scenenverknüpfung, dort hat er meistens eigne innerliche Bedeutung für Handlung und Charakteristik.

Die rein unterrichtenden Elemente sind in Lessings Monologen von vorneherein nicht besonders stark vertreten gewesen. Aber während früher hauptsächlich den Vertrauten die Entlastung davon vorbehalten war, läßt es sich der reifere Dramatiker vielmehr angelegen sein, unumgängliche fiktive Bestandteile seiner Monologe durch beigemischte Affektion oder durch Überweisung an niedere Personen künstlerisch zu rechtfertigen.

An Expositionsmonologen ist Lessings spätere Dramatik reicher als seine jugendliche. Doch ist wohl zu beachten, wie die Monologscene nie allein und einseitig für die Vermittlung der Vorgeschichte aufgeboten wird, sondern fast immer im Gefolge dramatisch bewegter Wechselscenen auftritt und auch hier also durchaus

in Reih und Glied steht mit den zur eigentlichen dramatischen Entwicklung notwendigen Stücken.

Intimes und Diskretes weiß der Monolog der Jugendstücke noch wenig zu fassen; erst mit der wachsenden Vertiefung der dramatischen Vorwürfe dehnt sich diese seine Domäne aus: je eher der Gegenstand auf drastische Überraschungen Verzicht leisten darf, je mehr gewinnt auch der verschwiegene Offenbarungs- und Vertraulichkeitsmonolog an Boden.

Anstatt des von den früheren Stücken bevorzugten nachträglichen Reflex- und Reflexionsmonologes haben sich die späteren Schau- und Trauerspiele dem vorbereitenden Monologe zugewendet, der bei Lessing freilich weniger dem innersten tragischen Konflikte des Herzen als vielmehr der grübelnden Überlegung des Kopfes seine Waffen leiht, was aber keineswegs hindert, daß hier sowohl wie dort auch Entschlüsse gerne im Alleingespräche gefaßt werden.

In engem Zusammenhang mit dieser Wandlung steht das Verhalten des dramatischen Monologs zu der Auslösung heftiger Gemüthserregungen: auch für diese hat Lessing in seinen Meisterdramen naturgemäß viel breiteren und tieferen Raum als in seinen jugendlichen Anfängen.

Ein weiterer künstlerischer Fortschritt bei Lessing offenbart sich darin, daß er — entgegen der unterschiedslosen Verteilung von Monologen an Helden, Bediente und Zofen, wie die Jugenddramatik sie beliebt — in seiner reiferen Periode nur noch im leichten Lustspiele längere und wichtigere Selbstgespräche auch den untergeordneten Personen zuerteilt.

Dagegen bleibt die von Anfang an erkennbare Bevorzugung des Monologes für die Akteinleitung und seine Vermeidung für den Aktschluß unverändert bestehen. Nur ist zu bemerken, wie auch diese Neigung in den späteren Stücken eine Art künstlerische Berechtigung und Erklärung dadurch findet, daß es jetzt hauptsächlich die wirklich dominierenden Charaktere sind, von denen Akte monologisch eröffnet werden, und daß das Anspinnen eines neuen Motivs, das seinen Faden schon in den folgenden Aufzug hinüberwirft, jetzt erst recht deutlich und entschieden zum Ausdruck kommt.

Die Sprache im Monologe sucht weder in der ersten noch in der zweiten dramatischen Periode Lessings besonderen Schönheitsschmuck. Lyrische Töne oder eine sentenziöse Erhöhung des

Gedankenausdrucks ins Allgemeingültige wie bei Goethe und Schiller wird nirgends gesucht.

Hingegen wachsen sich die naturalistischen Ansätze, die schon die Jugendstücke aufweisen, in den späteren vollends aus: zu dem Abgebrochenen gesellt sich bald das Princip des Genetischen und des Dialogischen in der Sprechweise, und im Zusammenhang damit steht das namentlich im „Nathan" geflissentlich erstrebte gedankenverlorene Einsetzen des Monologs, sowie die wachsende Ausdehnung der dialogartigen Apostrophen.

Mimische Vorschriften im Monologe wenden auch Lessings spätere Dramen nur selten an: was davon vorhanden, dient dem gleichfalls naturalistischen Streben, die monologischen Auslassungen gleichsam unwillkürlich und unbewußt erscheinen zu lassen.

Treu bis zum Schluß seiner dramatischen Tätigkeit bleibt Lessing der früh erkorenen Gewohnheit, das Auftreten der das Selbstgespräch abbrechenden Personen im Monologe selbst schon anzukündigen.

Dagegen werden die Aparte in den späteren ernsteren Stücken sehr beschränkt, und wo sie sich doch noch finden, zum wenigsten künstlerischer geschliffen und ausgemünzt.

Anmerkungen.

1) Vgl. Karl Borinski, Die Poetik der Renaissance. 1886.

2) Vgl. Heinrich v. Stein, Die Entstehung der neuern Ästhetik. 1886. S. 25.

3) S. Schriften hrsg. von Antoniewicz S. XIX ff. u. S. 45, 33 ff. (Neudruck der Seuffertschen Litteraturdenkmale Nr. 26.)

4) So im 44., 48., 55. Stück der Hamburg. Dramaturgie.

5) Noch Clément (De la Tragédie 1784. I. S. 26) erklärt: „La vraisemblance est la source principale du plaisir que le Poëte nous donne; plus il choque la vraisemblance, plus il diminue et détruit notre plaisir."

6) Vgl. dagegen Hamburg. Dramaturgie St. 48, wo Lessing mit Berufung auf Diderot, „den besten französischen Kunstrichter", die Prologe (mitsamt den ähnlichen Zwecken dienenden Monologen) des Euripides ausdrücklich gegen Hédelins Vorwurf verteidigt: „Der tragischste von allen tragischen Dichtern . . . . versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte." Deshalb durfte er den epischen Bericht zur Einweihung seiner Zuhörer getrost wagen. „Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist. Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Thieren?" — Mit ähnlicher Milde urteilt über die Prologe Corneille in seinem „Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique" (Les grands écrivains I. 1) S. 44 ff.

7) Einen andern — doch wohl nur schalkhaften Vorschlag zur Vermeidung der Monologe und Aparte macht später Joh. El. Schlegel in seiner Recension des „Herodes" von Johann Klaj (in der Gottschedschen Zeitschrift „Beiträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache" rc. 27. Stück. 1741. 7, 355—378 = Werke 3, 1—26. „Aesthetische und dramaturgische Schriften", hrsg. von Antoniewicz, Seuffertsche Litteraturdenkmale Nr. 26 S. 42 f.): „Hier sieht man augenscheinlich, was es für Nutzen bringen würde, wenn der Verfasser des Trauerspiels selber in einen Winkel des Theaters treten, und zuweilen reden wollte. . . . Anstatt, daß ein Held käme, in einer langen Rede sich selber seine Noth zu klagen, damit nur die Zuschauer wissen, was er in

den Gedanken hat; so dürfte allezeit der Verfasser sagen: Nun martert die Liebe meinen Helden mit grausamen Gedanken, nun weiß er nicht, was er thun soll" u. s. w.

8) „Perridiculum ibi spectatorem videre te, audire, et te videre, teipsum non audire quae alius coram te de te loquatur; quasi ibi non sis, ubi es".

9) Und zwar hauptsächlich unter Einwirkung der operfreudigen spanischen Bühne (s. Borinski a. a. O. 213). Vgl. Lessing, Hamburg. Dramaturgie St. 62.

10) Hierbei ist daran zu erinnern, daß die franz. Bühne zu Hédelins Zeiten beim Aktschluß noch nicht den Vorhang fallen ließ. Vgl. Karl Heinemann, Vorhang und Drama. Grenzboten 1890. I. S. 459 ff. 520 ff.

11) Vgl. Friedr. Braitmeier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. 1888—9. I. S. 137.

12) Vgl. Braitmeier a. a. O. I. 38. 215. 219.

13) Franz Servaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer (Q. F. 60). Straßburg 1887. S. 109.

14) A. a. O. S. 127 ff.

15) S. Erich Schmidt, Lessing. 1884. I. S. 387.

16) S. Karl Wilh. Ramler, Einleitung in die schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehrt. 1756—58. Vorrede S. XXI.

17) Vgl. Fr. Th. Vischer, Ästhetik. 1851 ff. III. S. 86.

18) Band II. S. 246 f.

19) Der Ausdruck „Monolog" tritt im 18. Jahrhundert in verschiedenen sprachlichen Formen auf. Um die Mitte des Jahrhunderts begegnet am häufigsten das Femininum „die Monologe" (so Biblioth. der sch. Wissensch. I. 1760. S. 48: in einer Monologe; ebd. Anhang S. 190: Clerdons Monologe . . . ist schön) oder „die Monologue" (ebd. XI. 1764. S. 290), Formen, die man, da das Wort im Französischen auch nur Maskulinum ist: un monologue, höchstens aus dem Griechischen ἡ μονολογία erklären könnte. Die Abwandlung bevorzugt dann meistens die schwachen Formen (Mehrzahl: „die Monologen" ebd. 1762. II. St. S. 242; „zu lange Monologen" Neue Biblioth. X. 1770. S. 290; „Der Koran oder Monologen der Vernunft" Lpzg. 1776). Daneben, zunächst vereinzelt, dann die früheren Formen verdrängend, findet sich „der Monolog" (z. B. Neue allg. dt. Bibl. 1793. I. S. 291), anfangs öfter noch schwach dekliniert, so in der oben angeführten Stelle bei Ramler, die auch in der 2. Auflage des Werkes 1762 noch so wiederkehrt, in der dritten Auflage 1769 aber — bezeichnend für den Umschwung — die Änderung „einen Monolog" statt „einen Monologen" aufweist, wie es hier nun auch „der Dialog" statt „der Dialoge" heißt; „die Monologen" und „die Monologe" (beidemal Mehrzahl) dicht neben einander in dem Aufsatze Mendelssohns „Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften" Bibl. d. sch. W. u. fr. K. II. Bd. 1757. I. Stück. S. 242. (Selbst Fr. Th. Vischer, Aesthetik III. S. 1393 hat noch „Fausts vor Wissendurst glühende Monologen"). Weitere Belege für diese Formen s. bei Sanders, Wörtb. d. dt. Sprache unter „Monolog". — Ziemlich vereinzelt, aber nicht ohne eine ge-

wisse Konseqenz stehen, soweit ich sehe, „der Monologe“ („Es sey der Monologe des Brutus“ Lenz, Anmerkungen übers Theater 1774. S. 45) und die Form „Monologien“ („Wir kennen in Trauer- und Singspielen Monologien, welche die herrlichsten Wirkungen haben“ Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit. Mannheim 1780. I. S. 64). — Das lateinische „soliloquium“, dessen sich freilich auch das Französische bedient (le soliloque), ist eine einsame ironische Schrulle des alten Bodmer, auf die zweite, freie Jambenfassung der Goethischen Iphigenie gemünzt („Iphigenie tritt in der ersten Scene auf, und erzählt sich selbst ihre Geschichte in einem soliloquio,“ an Chr. H. Myller, 5. März 1782. Vgl. Bächtold, Ausgabe der Goethischen Iphigenie. 2. Auflage. 1888. S. VI.). — Als Verdeutschungen für „Monolog“ treten „Selbstgespräch“ (s. die oben angeführte Stelle aus Ramler, 1756) und „Alleingespräch“ (z. B. Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne 1768. S. 45) ziemlich zu gleicher Zeit auf. Nur „Selbstgespräch“ hat sich behauptet, wird aber schwerlich das fest eingebürgerte Fremdwort „Monolog“ jemals verdrängen, zumal da es einen leisen Stich in die Bedeutung des Dialogischen hat.

Auch unsre Klassiker schwanken noch zwischen den verschiedenen Formen:

Lessing gebraucht neben „der Monolog“ noch sehr häufig „die Monologe“ oder mit u: „die Monologue“. (Vgl. Cosack, Materialien zu Lessings Dramaturgie². 1891. S. 116. Erich Schmidt, Lessing II. 1892. S. 697.) Die Form „Monologue“ gebraucht er 1755 (S. W. 6, 264) und 1759 (64. Litteraturbrief) u. öfter; die Form „Monologe“ steht z. B. „Berlinische Zeitung“ 1754. 10. Okt. Lachm.¹ 6, 484 und Hamburg. Dramaturgie St. 16. 66. (1767), St. 80. (1768). Schwache Abwandlungsformen sind mir bei Lessing nicht aufgefallen.

Goethe: „Die Mitschuldigen“ (1769) III. 8. Alcest: „. . . . Und ohne viel Raison giebt's manchen Monolog“. Xenien, 66: „. . . . wer nennt zwei Monologen Gespräch?“ Ebenso auch „Dialogen“ Nr. 116. (Musenalm. 1797. S. 215) Seine Monologen G. 22, 164 (40 bd. Ausg.).

Schiller: Neben den starken Formen, die von vornherein überwiegen, stehen hier und da auch noch die schwachen, so in der Selbstanzeige der „Räuber“ („Franz sagt uns in einem Monologen einen wichtigen Grund.“ Wirtemberg. Repertorium 1782. S. 148. S. Schr. hrsg. v. Goedeke II. 363.) „. . . habe ich einen Dialogen über die Liebe gefunden.“ An Goethe, 7. Apr. 1797. —

Von vorneherein ist auch „Selbstgespräch“ geläufig (ebd. S. 153 = S. Schr. II, 366. S. Schr. VI, 241. 254 rc.).

20) Vgl. Erich Schmidt, Lessing II. 41.

21) Oeuvres complètes de Diderot. Belles-Lettres IV. (Théâtre, Critique dramatique) ed. J. Assézat. Tom. Sept. Paris 1875.

22) Vgl. Lessing, Hamb. Dramaturgie. St. 48.

23) Dies in schroffstem Widerspruch zu Batteux (Les beaux arts réduits à un même principe 1746 S. 216/17), der aufs schärfste die „publicité théâtrale avec les ressorts des grandes passions“ verurteilt.

24) Ganz ähnlich Corneille: „Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique“ (1660): „Ce n'est pas que je veuille dire que quand un acteur parle seul, il ne puisse instruire l'auditeur de beaucoup de

choses; mais il faut que ce soit par les sentiments d'une passion qui l'agite, et non pas par une simple narration" etc.

25) S. Braitmeier, Geschichte der poet. Theorie und Kritik ꝛc. II. S. 242. Vgl. Erich Schmidt, Lessing I. S. 329 f.

26) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste². 1757. I. S. 17—68. — Vgl. die Anmerkung Nicolais zu dem Briefe Lessings an ihn, 28. Juli 1756. Lachm.¹ XII, 41.

27) Ebd. S. 48.

28) Bibliothek d. schönen Wissenschaften II. Bd. 1757. 2 St. S. 229 bis 267. Gesammelte Schriften Bd. I (1843) S. 307—347.

29) Ebd. S. 241 f. = Ges. Schriften I. S. 321 f.

30) Ges. Schriften Bd. I. S. 321 (1843): „von dem berühmten Monologe".

31) Ferner z. B. in d. „Neuen Biblioth. d. sch. W." ꝛc. XVI. (1774) S. 227 (Joh. Jac. Engel); im „Deutschen Museum" 1776. II. Bd. S. 985. Ebd. 1778. I. Bd. S. 23. (J. G. Lindner) Kurzer Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst. Kgsbg. u. Lpzg. 1771/72. I. Bd. S. 138. — Vgl. Dan. Jacoby, Der Hamletmonolog „Sein oder Nichtsein" und Lessings Freunde Mendelssohn und Kleist. Voss. Zeitung, Sonntagsbeil. 1889. Nr. 18.

32) Lessing an Nicolai 25. Nov. 1757.

33) Ganz ähnlich in dem Aufsatze „Gedanken vom Ausdrucke der Leidenschaften". Ges. Schriften IV. 1. S. 88—92. — Aus demselben Grunde wird Kürze im Monologe auch von Lindner gefordert („Kurzer Inbegriff der Ästhetik, Redekunst u. Dichtkunst". 2 Theile, 1771—72. I. S. 304.)

34) Einleitung in d. schönen Wissenschaften. 1756. II. 247.

35) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, hrsg. von Moritz Heydrich 1874 (Nachlaßschr. II. Bd.) S. 105.

36) Julius Cäsar II. 1; nach Wielands Übersetzung (Shakespear Theatralische Werke 1764 IV, 43).

Vgl. über diesen Shakespearischen Monolog des Brutus auch Lenz (Anmerkungen übers Theater 1774. S. 45 ff.), der ihn mit der bekannten Sturm- und Drangtendenz in schärfsten Gegensatz zu dem entsprechenden Monolog in Voltaires „La mort de Caesar" setzt. — Ganz in Shakespearischem Geiste hat auch unser Demetrius-Dichter eine große monologische Konfliktscene seines Helden vorausgeschaut, wenn er in einem seiner Entwürfe aufzeichnet: „Großer Zudrang der Polen und Kosaken zu dem neu aufgestandenen Czaarowiz. Er steht einen Augenblick am Rubikon, ehe er losschlägt und geht mit sich zu Rath, ob er die alte Dunkelheit der mißlichen Größe nicht vorziehen, nicht das Blut der Völker sparen soll . . . Guter und böser Genius."

37) Mit dieser Unterscheidung zwischen Wortreichtum und -armut bei verschiedenen Gemütsstimmungen des Redenden berührt sich Marmontel eng mit Joh. El. Schlegels „Vorrede zu Theatralische Werke" Coppenhagen 1747. (= Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele. Werke 3, 213—240. Litt.-Denkm. Nr. 26. S. 167—192).

38) Vgl. Karl Heinemann, Vorhang u. Drama Grenzboten 1890. I. S. 465 f.

39) Ich benutze Marmontel, Poetique françoise. 2 Bde. Paris 1767. I. 359 ff.

40) Vgl. die Recension der Marmontelschen Poetik in der „Bibliothek der sch. W. u. fr. K." XI. (1764) S. 289—306. (290 f.) — Lessing führt Marmontel u. a. an im „Laokoon" XVII.

41) Vgl. über ihn Allg. deutsche Biogr. 34. S. 628—635 (Franz Muncker). Ferner Gervinus, Gesch. d. poet. Nationallitteratur der Deutschen.[2] (1843) IV. 384—392. — Erich Schmidt, Lessing II. S. 308 ff.

42) In der „Neuen Bibliothek d. sch. W. u. fr. K." (X. 1770. 2. Stück. S. 262—293), die für den Wiener Theaterförderer besondere Teilnahme und Aufmunteruug hat, eine sehr anerkennende Recension der „Briefe", von dem Herausgeber Chr. Fel. Weiße. (Vgl. Jak. Minor, Chr. F. Weiße 1880. S. 309).

43) Ebd. S. 649 ff.

44) Ähnlich spricht sich Engel in den „Ideen zu einer Mimik" 1804 (Erste Ausgabe 1785—86) aus. (Schriften Bd. 7 u. 8.) I. 143 ff.: „Wo der Mensch seine Ideen leicht und ohne Anstoß entwickelt, da ist sein Gang freier, schneller, . . . wo die Folge der Ideen schwierig ist, da ist der Gang langsamer, gehindert; wo sich plötzlich ein wichtiger Zweifel erhebt, da wird er ganz unterbrochen, und der Mensch steht stille ꝛc. . . . Ebenso wie mit dem Gange verhält es sich mit dem Spiel der Hände. . . ."

45) „Il faut nécessairement préparer et amener d'un peu loin un autre personnage, qui, à l'aide d'un monologue, mette une distance vraisemblable entre les personnes qui ne doivent pas se trouver ensemble." Cailhava, De l'art de la Comédie. 1772. I. S. 257. Vgl. S. 261. 264.

46) S. 585. 598.

47) Denselben Grundsatz vertritt Voltaire in seiner „Dissertation sur la tragédie ancienne". Vgl. Lessing, Hamburg. Dramaturgie 10 St.

48) Critische Dichtkunst 1730. S. 598.

49) Einleitung in die Schönen Wissenschaften 1756. II. S. 247 f.

50) Briefe über die wienerische Schaubühne S. 646 f.

51) Neue Biblioth. d. schön. Wissensch. u. d. freyen Künste 1774. XVI. 2 St. S. 177—256. Wieder abgedruckt in den „Schriften" 4. Bd. 1802. S. 101—266.

52) Ebd. S. 228 ff. — Schriften IV. S. 190 ff.

53) Entsprechende mimische Vorschriften für die dramatische Belebung des Monologs werden aufgestellt in Engels „Ideen zur Mimik" (1. Ausg. 1785—86), Schriften Bd. 7 u. 8. 1804. I. 152 f. — Vgl. Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne S. 766.

54) Joh. Joach. Eschenburg (Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften 1783. S. 145 f.) liefert nur einen matten Abklatsch der Engelschen Ausführungen.

55) Ohne neue Gesichtspunkte und unter Verzicht auf eigne selbständige Kritik faßt die sich widersprechenden französischen Anschauungen über den dramatischen Monolog zur Zeit Lessings zusammen: Cailhava, De l'art de la Comédie 1772. I. S. 260—273.

56) S. Lessings Vorrede zu dem 3. u. 4. Teile seiner „Schriften" 1754.

57) Leere Bühne haben wir in den „Juden" (1749) I. 14; im „Schatz" (1750) I, 13; I, 14.

58) S. oben S. 17.

59) S. oben S. 16 f.

60) So lernte er es von seinen französischen Vorbildern in der Komödiendichtung, namentlich von Destouches. Vgl. Cailhava, De l'art de la Comédie, 1772. I. S. 262.

61) Vor allem Ibsen, z. B. in den „Gespenstern" I. 2; I. 4 ꝛc.; nach ihm Strindberg in dem „Vater" I. 5, noch häufiger aber Gerhart Hauptmann in dem „Friedensfest" (Erster Vorgang. Robert nach Frau Buchners Weggang allein. Vorschriften für eine stumme Solopantomime von nahezu 300 Worten), in seinem Drama „Vor Sonnenaufgang" und in den „Einsamen Menschen" (hier besonders auffallend im 2. Akt: Frau Käthe am Frühstückstisch; und im 5. Akt: Johannes nach Annas Abschied allein, bis der Pfiff der Lokomotive vom nahen Bahnhof Annas Abreise verkündigt). Ferner Holz und Schlaf: „Familie Selicke"[2] 1890. S. 20. 24. 28. (Toni über ihre Arbeit gebückt, allein. Pause. Ab und zu seufzt sie. Fernes Glockengeläute u. s. w.). — Vgl. auch Wunderlich, Zur Sprache des neuesten deutschen Schauspiels. Neue Heidelberger Jahrbücher III (1893) S. 252 f. (namentlich über die Bereicherung der Geberdensprache im neuern Drama). — Aber auch Goethe wußte schon das Stillschweigen an bedeutsamer Stelle dramatisch beredt zu machen, z. B. im „Egmont" IV. Akt, wo Alba den Grafen erwartet („Alba bleibt einige Augenblicke allein und geht schweigend auf und ab"). Noch mehr Schiller, so in „Kabale und Liebe" V, 6—7, nachdem Ferdinand das Gift in den Trank gethan hat („Großes Stillschweigen, das diesen Auftritt ankündigen muß"), im „Don Carlos" IV, 19—20, wo die verstoßene Eboli allein bleibt („Sie drückt ihr glühendes Gesicht auf den Boden. Die Königin geht ab. Große Pause. Die Herzogin von Olivarez kommt nach einigen Minuten ... und findet die Fürstin noch in der vorigen Stellung liegen" u. s. w.), ähnlich IV, 20—21. S. ferner Piccolomini V, 1 (Octavio in der Nacht allein, seinen Sohn erwartend).

Wie auch der Roman mit dem „athemlosen dumpfen oder gewitterschwülen Schweigen" arbeitet, ist bekannt. Aber auch hier wird sich bei den Modernen ein Fortschritt beobachten lassen gegenüber der früheren Zeit. Goethes Werther bleibt zwar nach der großen Leidenschaftsscene der Ossianvorlesung, „den Kopf auf dem Kanapee", in dieser Stellung über eine halbe Stunde stumm, „bis ihn ein Geräusch zu sich selbst ruft", aber in andern erregten Augenblicken, wenn er allein gelassen wird, murmelt er lieber vor sich hin (II. Buch, 20. December, zu Schluß), weint laut und redet aufgebracht mit sich selbst (bald darauf). Vgl. dagegen Sudermann in „Frau Sorge" (XVI): „saßen die Beiden oft stundenlang Hand in Hand und sahen sich an, als ob sie sich Wunder was zu sagen hätten. So war es schon immer zwischen Mutter und Sohn gewesen. Die Fülle ihrer Liebe suchte nach Worten, aber die Sorge hatte ihnen die Worte geraubt" und ferner (XVII): „Und dann gestanden sie ihm alles. Es war schlimmer, als er je geahnt hätte — Ein fürchterliches Schweigen entstand". — Und wie wirksam weiß der große Theatraliker, der sonst den Monolog ebenso wenig wie das parler à part der Franzosen verschmäht (namentlich in der „Ehre") mit diesem „fürchterlichen Schweigen" gar

in seiner „Heimath“ zu operieren, wenn der alte Oberstlieutenant, ein moderner Odoardo, seinen Pistolenkasten öffnet.

62) Vorhang und Drama. Grenzboten 1890. I. S. 467.

63) Ganz kommt aber auch Ibsen bei der Entwicklung seiner meist recht umständlichen Vorgeschichte nicht ohne die bequeme französische Vertrautentechnik aus, wenigstens muß sein Pastor Manders für die Exposition in den „Gespenstern“ dieselben Dienste leisten, die sonst die „confidents“ thaten, wenn er es auch ein ganz Teil geschickter macht als die famose Frau Hebenstreit, die Sudermann („Die Ehre“) einzig und allein zu dem Zwecke erfunden hat, durch die Vermittlung ihres gefälligen Ohres seine Zuschauer mit der Vorgeschichte Roberts bekannt zu machen.

64) Technik des Dramas. 4. Aufl. 1881 S. 189.

65) Scherer, Poetik. 1888. S. 238 f.

66) Goethe-Jahrbuch 1885. Wieder abgedruckt in den „Aufsätzen über Goethe“ 1886. S. 309 ff.

67) Vgl. Danzels Lessing. 2. Aufl. 1880. I. S. 147. — Joh. Drydens „Versuch über die dramatische Poesie“ übers. von Lessing. Sämtl. W. L.-M. VI. 264. S. auch Lessings eigne Vorrede zu dem 3. u. 4. Teile der „Schriften“ 1754.

68) „Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“. (Theatr. Bibliothek.)

69) S. oben S. 8 f. Vgl. Lessing, Hamburg. Dramaturgie. St. 48.

70) C'est une erreur de croire que le monologue n'est pas dans la nature. Les fortes agitations parlent souvent à haute voix“, sagt noch Victor Hugo. (Les miserables II, 8, 7.)

71) Vgl. seine Vorrede zu dem 3. u. 4. Teile der „Schriften“ 1754. — Erich Schmidt, Lessing I. S. 134 ff.

72) Briefe (Aus dem zweiten Teile der „Schriften“ 1753) Nr. 23.

73) Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker I. S. 26. — Vgl. Karl Heinemann, Vorhang u. Drama. Grenzboten 1890. I. S. 459 ff. 520 ff.

74) Vgl. Herm. Wunderlich, Unsere Umgangssprache 1894. S. 11 ff.

75) Erich Schmidt, Lessing I. S. 122.

76) Auf die vortreffliche Wirkung solcher „ungeschlossenen Kadenzen“ macht auch Moses Mendelssohn aufmerksam. „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften“. Ges. Schriften Bd. I. S. 319.

77) Wie sich schon die schlichte Rede des alltäglichen Umgangs dieses Belebungsmittels bedient, hat Wunderlich gezeigt. (Unsere Umgangssprache S. 225 u. öfter.)

78) Und zwar der junge Verfasser der „Räuber“ ebenso gut wie der reife Dichter des „Tell“ (namentlich im Monologe der „hohlen Gasse“ IV. 3, wo Tell nicht allein den abwesenden Landvogt und seine eignen, zu Hause wartenden „lieben Kinder“ anredet, sondern auch mit Pfeil und Bogensehne spricht, wie Macbeth mit seinem Dolche). Aber auch Goethen ist die Apostrophe keineswegs fremd. Reich an ihr sind besonders die lyrisch gefärbten Jugendstücke (Stella, Clavigo); doch auch später noch weiß er sie mit hoher künstlerischer Wirkung zu verwenden. Aller Rhetorik entkleidet, ein Meister- und Musterstück naturgetreuer, dem Leben abgelauschter Wirklichkeitsbefolgung und

doch reinster poetischer Kunst ist z. B. das Selbstgespräch Albas in Goethes „Egmont" (IV. 2), worin er den in den Schloßhof sprengenden Grafen apostrophiert: „Egmont! Trug dich dein Pferd so leicht herein ... Steig ab! — So bist du mit dem einen Fuß im Grab!" u. s. w.

79) S. oben S. 3 f. — Noch im heutigen modernen Schauspiel der Franzosen ist das parler à part sehr beliebt, namentlich bei Augier, der seine Frau Fourchambault sogar noch unmittelbare Fragen an die Zuhörerschaft stellen läßt. Vgl. Alfred Kempner, Die Technik des modernen Dramas, Vossische Zeitung 1891. Sonntagsbeil. Nr. 27.

80) Hamb. Dramat. St. 52 (4. Dec. 1767). L.-M. X. 43 ff.

81) Critik über die Gefangenen des Plautus in den „Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters" 3. Stück 1750. L.-M. IV. S. 147—48 und „Beschluß der Critik" ebd. S. 189.

82) Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, hrsg. von Moritz Heydrich. 1874 (Nachlaßschr. Otto Ludwigs II. Bd.) S. 404. Eher könnte man das von der „Iphigenie" und vom „Tasso", vielleicht auch von dem vierten Akte der „Räuber" sagen, der in 19 Scenen nicht weniger als 8 Monologe aufweist.

83) Düntzer, Lessings Minna von Barnhelm⁴. 1884. S. 73 f.

84) S. Erich Schmidt, Lessing I. 337 ff.

85) S. Goethe Dichtung und Wahrheit, 8. Buch. Zu Eckermann 26. Juli 1826 und 27. März 1831.

86) Hamburgische Dramaturgie. St. 48.

87) Düntzer (Lessings Minna v. B.⁴. 1884. S. 41 f.) und nach oder mit ihm Erich Schmidt (Lessing I. 1884 S. 479) sehen in dem kleinen Monolog nichts weiter als einen noch dazu recht überflüssigen Theatercoup.

88) Vgl. Scherer, Litteraturgeschichte³. (1885) S. 584 und nach ihm Minor, Schiller (1890) II, S. 571. Auch Brahm, Schiller II¹ (1892) S. 76 f.

89) Wenn er auch lange noch nicht Heinrich von Kleists unkünstlerische, beinahe komische Harmlosigkeit in dem mit Recht viel bekrittelten Selbstgespräche des Kaisers erreicht (Käthchen von Hellbronn V. 2), der die Thür zuwirft, nur um sein Geheimnis den „vier Wänden" anzuvertrauen.

90) Dichtung und Wahrheit 15. Buch.

91) Vgl. meinen Aufsatz „Die Kerkerscene in Goethes Faust". Zeitschrift für deutsche Sprache 1894. S. 408—415. 457—465.

92) So ist auch der ursprüngliche Zusatz „Mit Herzklopfen herrein" für Margaretens Auftreten im „Gartenhäuschen" 1808 weggefallen.

93) Schillers Bearbeitung des „Nathan" (S. Schr. XV, 2) läßt die erste Doppelscene des fünften Aktes ganz wegfallen, eröffnet den letzten Aufzug also gleich mit dem großen Monologe des Tempelherrn.

94) Recht bezeichnend für Schillers bühnenkundige Dramaturgie ist es z. B., daß er in seiner „grausamen, aber konsequenten" Egmontbearbeitung den ersten Aufzug anstatt mit dem Monologe Brackenburgs mit dem dramatisch bewegten Volksauflauf (Goethe II. 1) schließen läßt.

95) „Die edelsten Worte sind eben deswegen, weil sie die edelsten sind, fast niemals zugleich diejenigen, die uns in der Geschwindigkeit und besonders im Affekte zuerst beifallen. Sie verraten die vorhergegangene Überlegung, verwandeln die Helden in Declamatores, und stören dadurch die Illusion. Es

ist daher sogar ein großes Kunststück eines tragischen Dichters, wenn er besonders die erhabensten Gedanken in die gemeinsten Worte kleidet, und im Affekte nicht das edelste, sondern das nachdrücklichste Wort, wenn es auch schon einen etwas niedrigen Nebenbegriff mit sich führen sollte, ergreifen läßt. Von diesem Kunststücke werden aber freilich diejenigen nichts wissen wollen, die nur an einem korrekten Racine Geschmack finden, und so unglücklich sind, keinen Shakespeare zu kennen.“ Briefe die neueste Litteratur betreffend. 51. Brief (L.-M. VIII. S. 145). — „Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, plattesten Worten und Redensarten.“ Hamburg. Dramaturgie. St. 59. 24. Nov. 1767. (L.-M. X. S. 29 f.)

96) Krit. Wälder 23. Bd. d. Werke, Ausg. 1853. S. 18. (Originalausg. I. S. 14 ff.)

97) Neue Bibliothek d. sch. Wissensch. u. d. fr. K. 1774. XVI. 2. S. 209. — Schriften IV. S. 158 f.

98) „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.“ Zuerst gedruckt „Nord u. Süd“ 1878. Jetzt in der Ausg. von Zolling (Kürschners Nationallitteratur) IV. S. 282—88.

99) Vgl. Danzels Lessing [2] (1880). I. S. 89.

100) Wie der gute Monolog im Drama von der verlebendigenden Dialogform beherrscht wird, hat schon Jak. Grimm (Deutsche Grammatik S. 292 ff.) bemerkt. Vgl. Wunderlich, Unsere Umgangssprache S. 223, wo darauf aufmerksam gemacht wird, wie sehr zu ihrem künstlerischen Schaden unsre Modernen auf dieses natürliche Hilfsmittel verzichten.

101) S. II. Anti-Goeze (1778) n. „Erziehung des Menschengeschlechts.“

102) Erich Schmidt, Lessing I. 347.

103) S. oben S. 11.

104) Vgl. Minor, Schiller I. S. 331.

105) Vgl. Jak. Grimm, Deutsche Grammatik 251 ff.

106) Vgl. Berthold Auerbach, Dramatische Eindrücke 1893. S. 166.

107) Jacob Mauvillon (vgl. Gervinus [3] V. 8 ff.) in der „Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur“. Lemgo 1772. II. 163—187. — Vgl. Danzel, Lessing [2] (1881). S. 321—22.

108) S. Minor, Schiller I. S. 122.

109) Vgl. Hermann Paul, Principien der Sprachgeschichte [2]. 1886. S. 147 f.: „An den ersten Schöpfungen, mit denen die Sprache begonnen hat, ... kann noch keine Spur einer grammatischen Kategorie haften. Sie entsprechen ganzen Anschauungen. Sie sind primitive Sätze, von denen wir uns noch eine Vorstellung machen können auf Grundlage der ... aus einem Worte bestehenden Sätze wie „Diebe“, „Feuer“. Sie sind also auch wie diese eigentliche Prädikate, zu denen ein sinnlicher Eindruck das Subjekt bildet.... Wir nähern uns dieser primitiven Sprechweise noch jetzt in Ausrufungen der Überraschung und im Affekt“.

110) Unsere Umgangssprache S. 80. — Vgl. zu dem Folgenden Herm. Paul, Principien der Sprachgeschichte [2]. S. 99 ff. 145 ff. 263 ff. 272.

111) Der Hexameter „Trauerspiele voll Salz, voll epigrammatischer

Nadeln" in dem Schillerschen Xenion „Alte deutsche Tragödie" geht unverkennbar auf Lessing. Vgl. Erich Schmidt, Lessing II. S. 707.

112) Vgl. namentlich den Brief an Eschenburg vom Sylvester 1777.

113) Kuno Fischer, Lessing als Reformator der deutschen Litteratur II. S. 188 ff.

114) Heinrich von Kleist leitet dagegen seine Monologe gerne deiktisch, mit seiner Lieblingspartikel „Nun" oder mit einem „Hier", „Dies", „Da" ein.

115) In der Situation den Monologen des Tempelherrn, in den Einleitungsworten dem Selbstgespräch des Klosterbruders ähnlich, führt sich Max Piccolomini ein (Wallensteins Tod III, 18):

Ja! Ja! Da ist er! Ich vermags nicht länger
Mit leisem Tritt um dieses Haus zu schleichen,
Den günst'gen Augenblick verstohlen zu
Erlauern . . . .

116) Vgl. Gustav Freytag, Technik des Dramas 4. Aufl. 1881. S. 268 f.

117) A. a. O. S. 154.

118) Ihre Verse II. 1 in den „Schroffensteinern" sind nur Scheinmonolog, da sie sich von Ottokar belauscht weiß.

119) Nirgends offenbart sich deutlicher, wie Heldinnen durch ihre weiblichen Vertrauten vom Monologe entlastet werden, als in Goethes „Götz" (B. 1773. II. Adelheidens Zimmer), wo Adelheid dem vertrauten Busen des „Fräuleins" anvertraut, was sie ohne dieses zweifellos in einem Selbstgespräch hätte verkünden müssen.

120) Vgl. Kleists Paradoxe „Von der Überlegung" (Berliner Abendblätter 7. Dez. 1810.) Grisebach II. 358 f.: „Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach als vor der That ... Der Athlet kann in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner andern Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren . . . . aber nachher, wenn er gesiegt hat oder am Boden liegt, mag es zweckmäßig und an seinem Orte sein, zu überlegen".

121) An Uechtritz, Briefwechsel S. 238.

122) „Die Laune des Verliebten" (1768) I. 5 (Amine: „Er kommt! Mein Herz, du mußt dich fassen") I. 6 (Dies.: „Weh mir, da kommen sie, wie werden sie mich höhnen".) I. 8 (Egle: „Er kommt! Hör', Eridon!"). — „Die Mitschuldigen" (1769) I. 3 (Sophie: „Er kommt" ...) 2c. Goethe selbst hat ja wiederholt betont, wie ihm Lessings „Minna" für die Technik seiner ersten dramatischen Versuche Muster und Vorbild war. S. Anmerkung 85.

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.



